HEINRICH WÖLFFLIN

# PAMATINĖS MENO ISTORIJOS SĄVOKOS

pradai
ALK

HEINRICH WÖLFFLIN

# PAMATINĖS MENO ISTORIJOS SĄVOKOS

HEINRICH WÖLFFLIN

# PAMATINĖS MENO ISTORIJOS SĄVOKOS

## Stiliaus raidos problema naujajame mene

Iš vokiečių kalbos vertė
*JURGITA LUDAVIČIENĖ*

ALK pradai
Vilnius 2000

UDK 7.01
Vo-88

Versta iš:
Wölfflin H. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der Neueren Kunst.* – Münchner Verlag, 1948

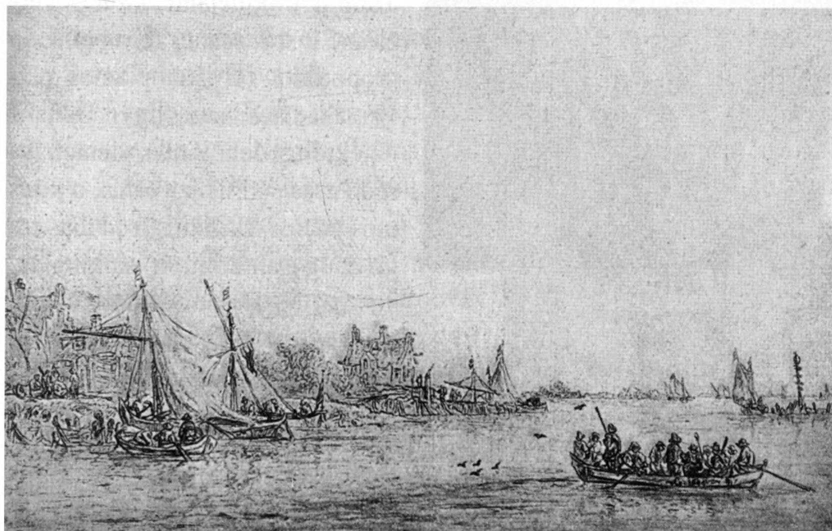
Knyga išleista
ATVIROS LIETUVOS FONDO
lėšomis

ISSN 1392-1673
ISBN 9986-943-52-3

## TURINYS

# ĮVADAS

## 1. DVEJOPOS STILIAUS ŠAKNYS



JAN VAN GOYEN (1596–1656). *Upės peizažas*

Savo jaunystės atsiminimuose Ludwigas Richteris pasakoja, kaip vieną kartą Tivolyje kartu su trimis draugais sumanė nutapyti peizažą; tiek jis, tiek draugai griežtai nusprendė nė per plauką nenukrypti nuo gamtos. Tačiau, nors modelis buvo tas pats, o kiekvienas sąžiningai vaizdavo tai, ką matė jo akys, galiausiai atsirado keturi visai skirtingi paveikslai – tokie skirtingi, kaip ir pačios keturių tapytojų asmenybės. Pasakotojas iš to daro išvadą, jog objektyvaus matymo nėra, o forma bei spalva visada suvokiamos skirtingai – tai priklauso nuo suvokėjo temperamento.

Meno istoriko tokia įžvalga tikrai neapstulbintų. Seniai žinoma, kad kiekvienas tapytojas tapo „savo krauju". Visi kiek-



SANDRO BOTTICELLI (1444/45–1510). *Venera* (fragmentas)

vieno meistro ir jo „rankos“ skirtumai atpažįstami būtent iš tokių individualios formos suteikimo tipų. Tam tikros krypties skoniui (*mums* šie keturi Tivolio peizažai iš pirmo žvilgsnio pasirodytų visiškai vienodi, nazarietiški) vienur linija atrodytų kampuotesnė, kitur – banguotesnė, vienur – lėtesnė ir trūkinėjanti, kitur – veržlesnė ir sraunesnė. Taip pat, kaip proporcijos tai ištempiamos platyn, tai ištęsiamos ilgyn, taip ir objekto modeliavimas vienam atrodo esąs sodrus ir vešlus, o kitas tuos pačius iškilimus ir įdubas regi daug santūriau ir saikingiau. Tas pat pasakytina ir apie šviesą bei spalvą. Pats nuoširdžiausias ketinimas tiksliai stebėti negali sutrukdyti tą pačią spalvą vieną kartą suvokti kaip šiltesnę, kitą kartą – kaip šaltesnę, šešėlis kartais atrodo minkštesnis, kartais – aštresnis, šviesos srautas – kartais lėtai sėlinantis, o kartais gyvas ir žaismingas.

Nepaisant įsipareigojimų bendram modeliui – gamtai, *individualius stilius* vieną nuo kito atskirsime dar aiškiau. Botticelli ir Lorenzo di Credi – tos pačios epochos bei giminystės ryšiais susiję dailininkai, abu vėlyvojo kvatročento florentiečiai, bet kai moters kūną piešia Botticelli, sąranga ir formos suvokimas būdingas tik jam ir nuo kiekvieno Lorenzo moters akto skiriasi taip esmiškai ir ryškiai, kaip ąžuolas nuo liepos. Audringos Botticelli linijos suteikia kiekvienai formai ypatingo aistringo aktyvumo, o apgalvotai modeliuojančio Lorenzo vaizdas tesukelia besiilsinčios figūros įspūdį. Itin iškalbingos būtų panašiai sulenktos rankos abiejų autorių darbuose palyginimas. Alkūnės aštrumas, bėgšti dilbio linija ir pirštai, it spinduliai išskėsti ant krūtinės – tai Botticelli. Credi, priešingai, atrodo kur kas bejėgiškesnis. Jo forma, nors ir įtikinančiai sumodeliuota, t. y. pajusta jos apimtis, vis dėlto nepaveikia taip stipriai, kaip Botticelli kontūras. Tai – temperamentų skirtumas, kuris persmelkia viską – nesvarbu, ar lyginama dalis, ar

visuma. Vien tik iš nosies šnervės piešinio jau turėtume atpažinti esminius stiliaus charakterio bruožus.

Credi pozuoja konkretus asmuo, o Botticelli – ne. Vis dėlto nesunku pastebėti, kaip jie abu formą tapatina su tam tikrais gražios figūros ir gražių judesių įvaizdžiais: Botticelli sukuria liekną aukštą figūrą, besąlygiškai paklusdamas savo formos idealui, o Credi konkreti tikrovės dalis su savo veiksmais ir proporcijomis nesukliudė išreikšti *savo* prigimties.

Formų psichologui ypač daug medžiagos teikia stilizuotos šios epochos rūbų klostės. Naudojant palyginti mažai elementų čia buvo pasiekta neaprėpiama itin diferencijuotų individualių raiškos tipų įvairovė. Šimtai tapytojų vaizdavo sėdinčią Mariją su nukarusiu tarp kelių rūbu, ir kiekvieną kartą jam pavaizduoti buvo randama forma, kuri slepia visą žmogų. Ne tik plačios italų renesanso linijos, bet ir tapybiškas olandų XVII a. molbertinių paveikslų stilius drapiruotei teikė tą pačią psichologinę reikšmę.

Žinoma, jog Terborchas ypač noriai ir gerai tapė atlasą. Mums gal atrodys, kad ši tauri medžiaga ir negali atrodyti kitaip, nei jo darbuose, bet tai tėra tik savo formomis mums bylojantis tapytojo taurumas. Jau Metsu šių klosčių susidarymo fenomeną matė visiškai kitaip: labiau jaučiamas audinio sunkumas, jis sunkiai krinta ir sunkiai klostosi, siluetas nė toks grakštus, atskiroms klostėms trūksta elegancijos, o jų visumai – malonaus atsainumo, dingo gyvybingumas. Tai vis dar meistriškai nutapytas atlasas, tačiau šalia Terborcho Metsu medžiaga atrodo blanki.



LORENZO DI CREDI. (1459/60–1537). *Venera*

Mūsų nagrinėjamame paveiksle tai nėra vien tik paprastas atsitiktinumas – veiksmas pasikartoja, ir dar taip tipiškai, jog tas pačias sąvokas galima taikyti ir imantis figūrų bei jų išdėstymo analizės. Štai apnuoginta Terborcho muzikuojančios damos ranka – kaip subti-



GERARD TERBORCH (1617–1681). *Namų koncertas*

liai pajustas jos linkis ir judesys! Metsu forma atrodo žymiai sunkesnė, ir ne todėl, kad ji būtų blogiau nupiešta, bet todėl, kad ji kitaip jaučiama. Vienur grupė išdėstyta laisvai, aplink figūras daug erdvės, kitur jos masyvios ir suspaustos. Terborcho darbuose būtų sunku rasti taip sugrūstus daiktus, kaip ši stora rangyta kiliminė staltiesė su rašymo reikmenimis ant jos.

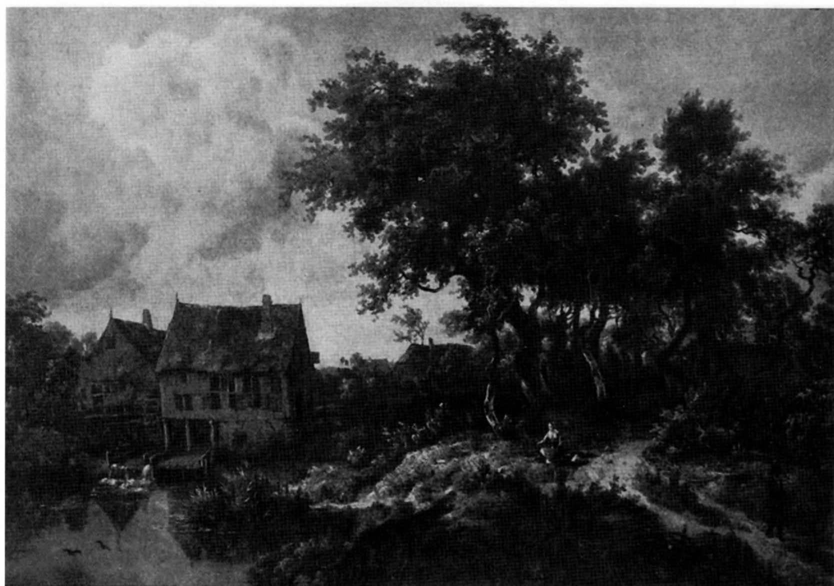
Taip galima tęsti toliau. Nors mūsų schema neperteikia tapybiškų Terborcho pustonių lengvumo, tačiau bendras formų ritmas byloja pakankamai aiškiai ir nebereikia ypač įtikinėti, kad dalių tarpusavio sąveikoje įmanoma atpažinti meną, vidujai giminingą klosčių piešiniui.

Tas pat tinka kalbant apie peizažistų medžius: pakanka šakos ar jos fragmento, ir jau galima pasakyti, ar autorius Hobbema, ar Ruisdae-



GABRIEL METSU (1629–1667). *Muzikos pamoka*

lis, – ne pagal atskirus išorinius „manieros" požymius, bet pagal formos pojūčio esmę, atsiskleidžiančią net mažiausioje dalelytėje. Hobbema'os medžiai, net jei jis tapo tą pačią rūšį, kaip ir Ruisdaelis, atrodo daug lengvesni, jų kontūrai banguotesni, jie rečiau išdėstyti erdvėje. Rimtesnis Ruisdaelis stabdo linijos bėgsmą savitu gremėzdišku svoriu, jis mėgsta lėto silueto kilimą ir leidimąsi, kompaktiškiau suspaudžia



MEINDERT HOBBEMA (1638–1709). *Peizažas su malūnu*



JAKOB VAN RUISDAEL (1628–1682). *Pelkė miške*

lapų masę ir ypač būdingai neleidžia atskiroms formoms nutolti vienoms nuo kitų, suglausdamas jas į vieną visumą. Kamieno siluetas retai kada laisvai išryškėja dangaus fone. Daug susikertančių horizonto linijų slegia migloti medžių ir kalnų kontūrai. Hobbema, priešingai,

mėgsta drąsiai šokčiojančią liniją, apšviestą masę, paskirstytą plotą, malonius fragmentus ir vaizdelius. Kiekviena dalis – tai paveikslėlis paveiksle.

Toliau tiriant šį visumos ir dalių santykį, reikėtų pabandyti apibūdinti individualius stiliaus tipus ne tik pagal piešinio formą, bet ir pagal apšvietimą bei spalvos naudojimą. Pamatysime, jog tam tikras formos pojūtis susiejamas su tam tikru spalvingumu, ir palaipsniui suprasime, jog visas asmeninių stiliaus požymių kompleksas yra konkretaus temperamento išraiška. Aprašomoji dailės istoriją čia dar turi daug ką nuveikti.

Tačiau dailės vystymosi eiga neišsiskaido atskiromis dalelėmis, nes asmenybės jungiamos į didesnes grupes. Botticelli ir Lorenzo di Credi tarpusavyje skiriasi, bet yra panašūs kaip florentiečiai, jei lyginsime juos su venecijiečiais. Kad ir kaip ryškiai skirtųsi Hobbema ir Ruisdaelis, šie olandai tučtuojau tampa panašūs, kai sugretinami su flamandu Rubensu. Tai reiškia, jog šalia asmeninio stiliaus yra *mokyklos, šalies, rasės stilius.*

Pabandykime patyrinėti olandų dailės manierą, jos priešprieša laikydami flamandų dailę. Lėkštos pievos prie Antverpeno yra toks pat peizažas, kaip ir Olandijos ganyklų vaizdai, kuriuos vietiniai dailininkai tapo kuo ramiausiai plytinčius aplink. Tačiau kai šį motyvą vaizduoja Rubensas, objektas atrodo besąs visai kitas: žemė banguoja audringomis vilnimis, medžių kamienai energingai stiebiasi aukštyn, juos karūnuojanti lapija vaizduojama kaip sutelkta masė taip ryškiai, jog abu – Rusdaelis ir Hobbema – greta Rubenso atrodo tik puikūs silueto meistrai. Olandiškasis subtilumas išryškėja šalia flamandiškojo masyvumo. Palyginti su Rubenso piešinio energija visos olandų formos atrodo ramios – nesvarbu, ar kalbėtume apie kalvos įkalnę, ar apie gėlės žiedlapio išlinkimą. Jokiam olandų medžio kamienui nebūdingas flamandų judesio patosas; net galingi Ruisdaelio ąžuolai atrodo smulkūs šalia Rubenso medžių. Rubensas aukštai iškelia horizonto liniją ir kuria „sunkų“ paveikslą, prikraudamas į jį materijos. Olandų dangaus ir žemės santykis visiškai kitoks: horizontas plyti žemai, kartais net keturis paveikslo penktadalius užima oras.

Visa tai – pastebėjimai, savo vertę įgaunantys tik tuomet, kai yra apibendrinti. Olandiškų peizažų subtilumą reikėtų susieti su jam giminingais reiškiniais ir tyrinėti iki pat tektonikos srities. Plytų mūras arba pintas krepšys Olandijoje vaizduojami taip pat savitai, kaip ir

medžio lapija. Būdinga, kad ne tik detalių tapytojas Dou, bet ir pasakotojas Janas Steenas, vaizduodamas itin audringą sceną, randa laiko kruopščiausiam krepšio pynių piešiniui. Baltai nutinkuoto plytų mūro linijų tinklas, tvarkingai sukloti grindinio akmenys – štai tokiomis smulkiomis detalėmis tiesiog mėgavosi architektūros tapytojai. Apie tikrą Olandijos architektūrą galima pasakyti, jog akmuo čia atrodo įgavęs specifinio lengvumo. Tipiškas pastatas – Amsterdamo rotušė – vengia visko, kam flamandų fantazija linkusi suteikti sunkiasvoriškumo.

Čia visur galime įžvelgti nacionalinio suvokimo pagrindus bei tai, jog formos jutimas tiesiogiai susijęs su kultūra ir papročiais. Dailės istorija dar turi daug įdomių užduočių, jei sieks susisteminti šią nacionalinės formų psichologijos problemą. Viskas tarpusavyje susiję. Tylios olandų žanrinių paveikslų scenos sudaro pagrindą atsirasti architektoniškam pasauliui. Įtraukus čia Rembrandtą bei jo šviesos gyvenimo pojūtį, kai šviesa, vengdama griežtų kontūrų, paslaptingai juda beribėse erdvėse, galima lengvai pasiduoti pagundai plėsti šį tyrimą ir imtis apibendrintos analizės, germaniškąją manierą supriešinant su romaniškąja.

Tačiau šis klausimas nėra vienpusiškas. Nors XVII a. olandų ir flamandų meno charakteriai labai aiškiai skyrėsi vienas nuo kito, vis dėlto sprendžiant apie tautinį tipą apskritai negalima remtis vienu meno periodu. Skirtingi laikai pagimdo skirtingą meną, epochos charakteris susipina su tautos charakteriu. Iš pradžių reikia nustatyti, kiek pastovių bruožų turi stilius, o tik tuomet vadinti jį tautiniu stiliumi tikrąja šio žodžio prasme. Kad ir koks visagalis savame krašte atrodytų Rubensas ir kokios jėgos nusvertų jo pusėn, vis dėlto negalima teigti, kad jis išreiškia „amžiną" tautos charakterį tiek pat, kiek ir jo amžininkų olandų menas. Epochos pulsas jame kur kas stipresnis. Jo stilių gerokai paveikė ypatinga kultūrinė srovė – romaniškojo baroko jausmas, tad jis primygtiniau nei „belaikiai" olandai vis ragina mus sukurti įvaizdį to, ką galima pavadinti *epochos stiliumi*.

Šį įvaizdį lengviausia susikurti Italijoje, nes menas čia vystėsi nepriklausomai nuo išorinių veiksnių, o nesikeičiantys italų charakterio bruožai išliko aiškiai matomi nepaisant visų permainų. Stilių kaita renesansui pereinant į baroką yra tiesiog chrestomatinis pavyzdys, kaip naujoji laiko dvasia priverčia gimti naują formą.

Čia žengiame jau pramintais takais. Meno istorija itin mėgsta išvesti paraleles tarp stiliaus ir kultūros epochų. Brandžiojo renesanso arkos



PETER PAUL RUBENS (1577–1640). *Peizažas su galvijais*

ir kolonos laiko dvasią išreiškia lygiai taip pat iškalbingai, kaip Raffaello figūros, o baroko architektūra leidžia idealų pokyčius įsivaizduoti ne mažiau aiškiai, nei plataus Guido Reni mosto bei tauraus „Siksto Madonos“ iškilnumo ir didybės palyginimas.

Tebūnie man leista šįkart apsiriboti tik architektonikos sritimi. Pagrindinė italų renesanso sąvoka – proporcijų tobulumas. Tiek vaizduojant figūras, tiek statant pastatus šioje epochoje bandyta pasiekti ramaus savitikslio tobulumo. Kiekviena forma baigtinė, jos elementai nepriklauso vienas nuo kito, tai savarankiškai alsuojančios dalys. Kolona, sienos plokštumos fragmentas, atskiros patalpos dalies ir visos patalpos apimtis, bendra pastato masė – visi šie kūriniai leidžia žmogui įžvelgti būties pilnatvę, pranokstančią žmogiškąjį mastelį, tačiau pasiekiamą fantazijai. Su begaline palaima sąmonė suvokia šį meną kaip pakylėtos laisvos būties paveikslą, kuriame leista dalyvauti ir jai.

Barokui būdinga ta pati formų sistema, tik pateikiama ne tai, kas tobula ir užbaigta, bet tai, kas juda ir tampa, ne tai, kas apribota ir aprėpiama, bet tai, kas neturi ribų ir neaprėpiama. Išnyksta gražių proporcijų idealas, domimasi nebe būtimi, o vyksmu. Sunkios, neaiškiai suskirstytos masės ima judėti. Architektūra nustoja būti tuo, kuo ji tobuliausiu pavidalu buvo renesanso laikais – skirstymo menu, o

pastato suskirstymas dalimis, kėlęs didžiausios laisvės įspūdį, pavirsta nesavarankiškų dalių sangrūda. Žinoma, ši analizė nėra išsami, bet jos pakanka norint parodyti, kaip stilius gali tapti epochos išraiška. Italų baroko meną persmelkia visiškai naujas gyvenimo idealas. Nors teigėme, jog raiškiausiai šį idealą įkūnija architektūra, bet savais būdais jį perteikia ir šios epochos tapytojai bei skulptoriai. Tad tyrinėtojas, norintis sąvokomis išreikšti psichologinius stilių kitimo pagrindus, galutinį sprendimą išgirs veikiau iš pastarųjų, nei iš architektų. Individo santykis su pasauliu pasikeitė, atsivėrė naujos jausmų sritys, siela veržiasi ištirpti didingose begalybės aukštumose. „Afektas ir judesys bet kokia kaina" – taip trumpiausia formule šį meną apibūdina *Čičeronė*.

Trys probėgšmais mūsų pateikti pavyzdžiai – individualus stilius, liaudies stilius ir epochos stilius – iliustruoja dailės istorijos tikslus stilių pirmiausia suvokiant kaip, viena vertus, epochos ar tautos nuotaikų išraišką, antra vertus, asmeninio temperamento išraišką. Žinoma, tai neturi nieko bendra su menine kūrybos kokybe: temperamentas nesukuria meno kūrinio, tačiau jį galima vadinti medžiagiškąja stiliaus dalimi plačiąja prasme, priskiriant jam ir tam tikrą grožio idealo (tiek asmeninio, tiek visuotinio) supratimą. Šios srities dailėtyros darbams dar toli iki to tobulumo, kurį jie galėtų pasiekti, bet užduotis viliojanti ir įdomi.

Menininkus sunku sudominti stilių istorijos klausimais. Jie kūrinį vertina vien kokybiškai: ar jis geras? ar pasižymi vidiniu baigtinumu? ar natūra pavaizduota raiškiai ir aiškiai? Visa kita – ne itin svarbu. Derėtų paskaityti Hanso von Maréeso pasakojimą, kaip jis vis stengėsi kuo labiau atitolti nuo mokyklų ir asmenybių, kad galėtų susikoncentruoti spręsdamas meninius uždavinius, kurie iš esmės yra tokie patys tiek Michelangelo, tiek Bartholomeusui van der Helstui. Dailės istorikams, priešingai, visuomet svarbesnė reiškinių įvairovė, tad jie yra nuolat pašiepiami menininkų, esą šalutinį dalyką jie paverčiantys pagrindiniu ir visada sureikšminantys meninę žmogaus pusę, nes norintys meną suvokti tik kaip išraišką. Galima analizuoti menininko temperamentą, tačiau dėl to nebus aiškiau, kaip gimsta meno kūrinys, ir net jei išvardinsime visus Raffaello ir Rembrandto skirtumus, pagrindinė problema vis tiek liks nuošalėje, nes svarbu ne parodyti, kuo jie abu skiriasi, bet suvokti, kaip abu šie dailininkai skirtingais būdais sukuria tą patį – iškilų meną.

Beveik nebūtina užstoti dailės istorikų ir ginti jų darbų nuo kritiškos publikos. Menininkui natūralu į pirmą planą iškelti tai, kas visuotina ir dėsninga, tad ir istorijos tyrinėtojui negalima prikišti jo susidomėjimo meno raiškos formų įvairove. Juk atskleisti sąlygas, kurios, būdamos materialus faktorius – ar vadintume jį temperamentu, epochos dvasia, ar rasės charakteriu, – formuoja individų, tautų ir epochų stilių, yra vertas dėmesio uždavinys. Tačiau vien kokybės ir išraiškos analizė neaprėpia visumos. Egzistuoja ir trečias dalykas (o čia jau priartėjame prie svarbiausios šio tyrimo temos) – reiškinys, vadintinas vaizdavimo būdu. Kiekvienas menininkas randa tam tikrų tik jam būdingų „optinių“ galimybių. Ne viskas visais laikais įmanoma. Matymas turi savo istoriją, o į šių „optinių sluoksnių“ tyrinėjimą derėtų žvelgti kaip į elementariausią dailės istorijos uždavinį.

Pabandykime tai pagrįsti pavyzdžiais: vargiai rastume du dailininkus, kurie, nors ir būdami amžininkai, būtų skirtingesni, nei italų baroko meistras Bernini ir olandų tapytojas Terborchas. Abiejų šių menininkų darbai, kaip ir jie patys, nelygintini tarpusavyje. Niekas, žiūrėdamas į veržlias Bernini figūras, neprisimins ramių, subtilių Terborcho paveikslėlių. Tačiau jei abiejų meistrų piešinius sudėtume greta ir palygintume tai, kas juose bendra, tektų pripažinti, kad tarp jų esama stulbinančio giminiškumo. Abiem atvejais akivaizdi tam tikra maniera matyti dėmėmis, o ne linijomis, kurią galima vadinti tapybiškumu ir kuri yra lemiantis bruožas, skiriantis XVII amžių nuo XVI. Čia susiduriame su matymo būdu, kuris gali būti būdingas kuo įvairiausiems menininkams, nes jis neįpareigoja naudoti kokios nors konkrečios išraiškos. Be abejo, Bernini pasitelkė tapybišką stilių, kad išsakytų tai, ką norėjo išsakyti, ir būtų absurdiška klausti, kaip jis būtų save išreiškęs XVI a. linijiniu stiliumi. Tačiau aišku, jog čia kalbama apie visiškai kitas sąvokas nei tos, kurias vartojame apibūdindami baroko masių traktuotės užmojį, kai priešiname jį brandžiojo renesanso ramybei ir santūrumui. Didesnis ar mažesnis jaudulys tėra išraiškos momentai, kuriuos galima išmatuoti tuo pačiu matu, tačiau tapybiškumas ir linijiškumas yra it dvi skirtingos kalbos, kuriomis galima pasakyti viską, ką nori, nors kiekviena iš jų turi savo stipriąją pusę ir gali būti kildinama iš tam tikro požiūrio į regimąją plotmę.

Štai kitas pavyzdys. Galima analizuoti Raffaello liniją išraiškos aspektu, aprašyti jos didingą, kilnų judesį, supriešinti ją kruopščiam,

smulkmeniškam kvatročento kontūrui, galima besitęsiančiose Giorgione's „Veneros“ linijose įžvelgti giminiškumą „Siksto Madonai“ bei, pereinant prie skulptūros, Sansovino „Jauname Bakche su aukštai iškelta taure“ pajusti naują tęsiamą nenutrūkstančią liniją, ir niekas neims prieštarauti, kad šiose didingose formose jaučiamas naujo XVI a. mąstymo dvelksmas: šitaip susieti formą ir dvasią anaiptol nereiškia paviršutiniško istorizavimo. Tačiau reiškinys turi dar ir kitą pusę. Nagrinėjant linijos didingumą dar neišnagrinėjamas pats linijos fenomenas. Nėra savaime suprantama, kad Raffaello, Giorgione ir Sansovino formos grožio ieškojo būtent linijoje. Vėl galime įžvelgti tautų tarpusavio ryšius, nes ši epocha yra linijos epocha ir šiaurėje. Nors šių menininkų – Michelangelo ir Hanso Holbeino (jaunesniojo) – asmenybės mažai giminiškos tarpusavyje, bet jie panašūs tuo, kad atstovauja griežto linijinio piešinio tipą. Kitaip tariant, įmanoma atskleisti giluminį stilių istorijos sąvokų, susijusių su vaizdavimu, sluoksnį, ir pateikti vakarietiško matymo istoriją, kurioje individualaus ir tautinio charakterio skirtumai nėra pernelyg reikšmingi. Šį vidinį optinį vystymąsi atskleisti nelengva todėl, kad epochos vaizdavimo galimybės niekada nepasireiškia grynu abstrakčiu pavidalu, bet visada yra glaudžiai susijusios su tam tikru išraiškos būdu, ir tyrinėtojas dažniausiai linksta konkrečioje išraiškoje ieškoti paaiškinimo visam reiškiniui.

Kai Raffaello, kurdamas savo architektūrišką tapybą pagal griežtas taisykles, siekia neregėto santūrumo ir orumo įspūdžio, jo sau keliamuose uždaviniuose galima įžvelgti priežastį ir tikslą; vis dėlto Raffaello „tektonika“ pagrįsta ne vien jo nuotaika, tai veikiau tos epochos vaizdavimo forma, kurią šis menininkas ypatingu būdu ištobulino ir pritaikė saviems tikslams. Panašių garbėtroškiškų ambicijų netrūko ir vėliau, nors jau nebuvo įmanoma pasinaudoti ta pačia schema. XVII a. prancūzų klasicizmas paremtas kitu „optiniu“ pamatu, todėl siekiant to paties neišvengiamai gaunami kiti rezultatai. Tas, kas viską matuoja išraiškos matu, daro klaidingą prielaidą, kad kiekvienai nuotaikai perteikti visada naudojamos tos pačios išraiškos priemonės.

Kalbant apie pamėgdžiojimo pasiekimus, apie naują šios epochos požiūrį į gamtos reiškinius, paprastai turime galvoje tai, kas materialu ir susiję su aprioriškai esančiomis vaizdavimo formomis. XVII a. stebėjimai nebuvo tiesiog įausti į činkvečento meno audinį: iš esmės pasikeitė patys pagrindai. Dailės istorijoje klaidinga nesusimąstant vartoti tik tiesmuką gamtos pamėgdžiojimo sąvoką, lyg būtų kalbama

apie vis tą patį nesibaigiančio tobulinimo procesą. Kad ir kaip „pasišvenčiama gamtai", iš visų pasiekimų dar neaišku, kuo Ruisdaelio peizažas skiriasi nuo Pateniero peizažo, o „pažangesnis tikrovės įveikimas" taip pat nepaaiškina Franso Halso ir Albrechto Dürerio sukurtų portretų priešpriešos. Materialus imitacinis turinys pats savaime gali būti visiškai skirtingas – lemia tai, kad vienur ir kitur suvokimas remiasi skirtingomis „optinėmis" schemomis, kurios yra kur kas sudėtingesnės ir daugiau apimančios nei vien imitavimo raidos problemos – jos lemia tiek architektūros, tiek ir vaizduojamosios dailės pavidalus, tad barokiniam Romos fasadui būdingas tas pats optinis vardiklis, kaip ir van Goyeno peizažui.

## 2. BENDRIAUSIOS VAIZDAVIMO FORMOS

Mūsų knyga nagrinėja kaip tik šias bendriausias vaizdavimo formas. Ji analizuoja ne Leonardo ar Dürerio kūrinių grožį, bet tą elementą, kuris suteikė šiam grožiui pavidalą. Ji analizuoja ne gamtos vaizdavimą ją pamėgdžiojant ar XVI ir XVII amžių natūralizmo skirtumus, bet suvokimo būdus, kurie yra skirtingų epochų vaizduojamųjų menų pagrindas.

Norėtume pabandyti apibūdinti šias pamatines formas, tyrinėdami naujausius menus. Įprasta tokia meno periodų seka: ankstyvasis renesansas – brandusis renesansas – barokas. Šie pavadinimai mažai ką sako ir vartojami apibūdinant tiek pietų, tiek šiaurės meną neišvengiamai klaidina tyrinėtojus, tačiau dabar jų išguiti jau beveik neįmanoma. Deja, šalutinis klaidinantis vaidmuo čia tenka šiai analogijai: pumpuras – žiedas – vytimas. Nors tarp XV ir XVI amžių iš tiesų egzistuoja kokybinis skirtumas, nes XV a. iš pradžių turėjo parengti meninio poveikio principus, kuriais laisvai naudojosi XVI a., vis dėlto činkvečento (klasikinis) ir seičento (barokinis) menas yra vienodai vertingas. Žodis „klasikinis" čia nereiškia vertinimo, nes egzistuoja ir klasikinis barokas. Barokas – nei klasikinio meno smukimas, nei pakilimas, tai tiesiog visiškai kitoks menas. Naujųjų amžių Vakarų Europos meno vystymosi negalima vaizduoti schema, turinčia paprastos kylančios, pasiekiančios aukščiausią tašką ir nusileidžiančios kreivės pavidalą; ši kreivė turi du aukščiausio pakilimo taškus. Galima simpatizuoti vienam ar kitam iš jų, tačiau visuomet reikia sąmoningai suvokti, jog sprendimas priklauso nuo mūsų, ir jis yra toks pat savavališkas, kaip

ir pasakymas, kad rožių puokštė būna vertingiausia žydėdama, o obelis – nokindama vaisius.

Kad galėtume apie XVI ir XVII amžius kalbėti kaip apie vieningo stiliaus epochas, paprastumo dėlei turėtume sau leisti pažvelgti į juos gana laisvai. Vis dėlto šie periodai nėra homogeniški, nes, pavyzdžiui, seičento fiziognomijos bruožai pradėjo formuotis gerokai prieš 1600-uosius, kita vertus, jie dar ilgai lėmė XVIII a. įvaizdį. Ketiname sugretinti vieną tipą su kitu, baigtinį su baigtiniu. Žinoma, griežtai tariant, nėra jokio „baigtinumo": visa, kas istoriška, nuolat kinta, tačiau reikia apsispręsti tam tikrą akimirką užfiksuoti skirtumus ir kalbėti apie juos kaip apie kontrastus, kitaip visas vystymasis gali praslysti pro pirštus. Pradinė brandžiojo renesanso stadija irgi neturi būti ignoruojama, bet joje vyrauja archajiškas, primityvus menas, kuriam dar nebūdinga tiksli, griežta vaizdavimo forma. Kai kuriuos perėjimo XVI a. stiliaus į XVII a. stilių periodus irgi reikėtų palikti specialiam istoriniam tyrinėjimui, kuris įmanomas tik tada, kai jau sukauptos visos svarbiausios sąvokos.

Jei neklystame, negalutinai formuluojant, raidą galima apibrėžti penkiomis sąvokų poromis.

1. Vystymasis iš linijiškumo į tapybiškumą, t. y. nuo linijos, kuri yra svarbiausias žvilgsnį kreipiantis elementas, iki palaipsnio linijos nuvertėjimo. Kitaip tariant, viẽna – kūno suvokimas apčiuopiamumo aspektu, t. y. kontūrais ir plokštumomis, kìta – suvokimas, besiremiantis tik optiniu vaizdu, kuriam nereikalingas „apčiuopiamas" piešinys. Vienur akcentuojamos daiktų ribos, kitur vaizdas ištirpsta begalybėje. Plastinis, kontūrus ryškiai išskiriantis matymas daiktus atriboja vienus nuo kitų, tapybiškai matančiai akiai jie susilieja. Vienu atveju daugiau domimasi atskirais kūniškais objektais, laikant juos pastoviomis, apčiuopiamomis vertybėmis, kitu – labiau linkstama regimybės visumą suvokti tarsi plevenantį ore reginį.

2. Vystymasis iš plokštumos į gilumą. Klasikinis menas formos visumos dalis pateikia plokštumų sluoksniais, barokas pabrėžia gilumą. Plokštuma – tai linijos elementas, plokštumoje vienas šalia kito išdėstyti objektai yra geriausiai matomi; nuvertėjus kontūrui savo vertės netenka ir plokštuma, ir akis daiktus susieja pirmiausia pagal tai, ar jie yra arčiau, ar toliau. Tai nėra koks nors kokybinis skirtumas: ši naujovė neturi nieko bendra su sugebėjimu geriau perteikti erdvės gilumą, ji yra visiškai kitoks vaizdavimo būdas; kaip ir plokštumų stilius,

mūsų supratimu, taip pat nėra primityvaus meno požymis; jis atsiranda tik visiškai įvaldžius perspektyvinį rakursą ir erdvę.

3. Vystymasis iš uždaros formos į atvirą formą. Kiekvienas meno kūrinys turi būti uždara visuma, o jo neapsiribojimas savimi pačiu suvokiamas kaip trūkumas. Tačiau šis reikalavimas XVI ir XVII amžiais buvo taip įvairiai interpretuojamas, kad palyginti su palaida baroko forma klasikinę darną galima teisėtai apibūdinti kaip uždaros formos meną. Taisyklių irimas, tektonikos griežtumo sušvelnėjimas – nesvarbu, kaip pavadintume tą procesą – reiškia ne vien tik didesnio patrauklumo siekį, tačiau taip pat yra nuosekliai įgyvendinamas vaizdavimo būdas. Todėl šis motyvas taip pat priskirtinas prie pamatinių vaizdavimo formų.

4. Vystymasis iš daugiaplaniškumo į vieningumą. Kad ir kaip tvirtai klasikinės darnos sistemoje atskiros dalys būtų susijusios su visuma, vis dėlto jos išlieka savarankiškos. Tai nėra bejėgis primityviojo meno savarankiškumas: atskira detalė nulemta visumos, bet kartu ji išlieka pati savimi. Iš stebėtojo tikimasi artikuliacijos, palaipsnio perėjimo nuo vienos dalies prie kitos; šis metodas labai skiriasi nuo visumos aprėpimo, kuris buvo svarbiausias XVII a. Abu stiliai siekia vieningumo (priešingai ikiklasikiniams laikams, kai dar nebuvo suprasta tikroji šios sąvokos reikšmė), tik vienu atveju vieningumas pasireiškia laisva atskirų dalių harmonija, kitu – visus narius susiejant *vienu* motyvu arba apie vieną dominuojantį elementą grupuojant visus kitus.

5. Absoliutus ir reliatyvus daiktiškumo aiškumas. Ši priešybė tiesiogiai susijusi su linijiškumo ir tapybiškumo priešybėmis: viena vertus, yra daiktų savaime vaizdavimas, parodant juos tokius, kokie jie yra atskirai paimti, bei pasiekiamus plastinio apčiuopiamumo pojūčiu, antra vertus – daiktų vaizdavimas visumos atžvilgiu, labiau akcentuojant neplastines jų savybes. Vis dėlto ypatinga tai, kad klasikinė epocha išugdė tobulo aiškumo idealą, kurį XV a. tik miglotai nujautė, o XVII a. laisva valia atsižadėjo. Meno kūriniai netapo neaiškūs – tai visada kelia atstumiantį įspūdį, – tiesiog motyvo aiškumas nebebuvo vaizdavimo tikslas; daugiau nebereikėjo, kad akiai atsivertų tobulai išplėtotos formos, pakako esminių atramos taškų. Kompozicija, šviesa ir spalva nebetarnauja vien tik formos aiškumui, jos gyvena savo atskirus gyvenimus. Kai kada absoliutus aiškumas buvo pritemdomas norint suteikti daugiau patrauklumo, tačiau reliatyvus aiškumas meno istorijoje tampa visaapimančia vaizdavimo forma tik tada, kai visiškai kitaip prade-

dama matyti pati tikrovė. Tai, kad barokas atsisakė Dürerio ir Raffaello idealų, nereiškia kokybinio skirtumo, tai tiesiog kitoks pasaulio suvokimas.

## 3. IMITAVIMAS IR DEKORATYVUMAS

Čia aprašomos vaizdavimo formos yra tokio bendro pobūdžio, jog net visiškai skirtingos asmenybės, kaip Terborchas ir Bernini – kartojame jau minėtą pavyzdį – priklauso tam pačiam tipui. Šių menininkų stilių bendrumas pagrįstas tuo, kas XVII a. žmonėms buvo savaime suprantama – tam tikromis pamatinėmis sąlygomis, kurios sukelia gyvybingumo įspūdį, tačiau jos dar nelemia tam tikro išraiškos pobūdžio. Jas galima traktuoti kaip vaizdavimo formas arba kaip stebėjimo formas: jose įžvelgiama gamta, taip pat jomis menas išreiškia savo turinį, jį pavaizduodamas. Tačiau pavojinga kalbėti tik apie tam tikras „akies būsenas", kurios lemia suvokimą – kiekvienas meninis suvokimas jau yra organizuotas atsižvelgiant į tam tikrus patikimo reikalavimus. Todėl penkios mūsų sąvokų poros apima tiek imitavimo, tiek ir dekoratyvumo sferą. Kiekvienas gamtos vaizdavimo būdas paremtas tam tikra dekoratyvine schema. Tiek linijinis, tiek ir tapybiškasis matymas yra susijęs su vien tik jam būdingu grožio suvokimu. Kai besivystantis menas ištirpdo liniją ir pakeičia ją judria mase, jis tai daro ne tik tam, kad atskleistų naują gamtos tiesą, bet ir tam, kad išreikštų naują grožio pajutimą. Taip pat reikia pažymėti, jog vaizdavimas plokštumomis atitinka tam tikrą stebėjimo pakopą, tačiau vaizdavimo forma čia yra aiškiai dekoratyvi. Schema pati savaime dar nieko nereiškia, tačiau ji suteikia galimybę atskleisti plokštumų tvarkos grožį, kurio gilumų stilius nebeturi ir nebenori turėti. Taip tęsti būtų galima kalbant ir apie kitas sąvokų poras.

Tad kaip čia yra? Jei šios žemiausio sluoksnio sąvokos susijusios su tam tikra grožio samprata, argi negrįžtame atgal į pradžią, kur stilius buvo suvokiamas kaip tiesioginė temperamento išraiška – tiek epochos, tiek tautos, tiek individo temperamento? Argi nauja nėra tik tai, kad pasikasėme kiek giliau ir reiškiniams apibūdinti radome bendresnį vardiklį?

Taip kalbantys nežino, kad antroji mūsų sąvokų eilė iš pat pašaknių yra visai kito pobūdžio, nes šios sąvokos keičiasi, verčiamos vidinės būtinybės. Jos vaizduoja tam tikrą racionalų psichologinį procesą. Per-

ėjimas nuo apčiuopiančio, plastinio prie grynai optinio, tapybinio suvokimo pagrįstas vidine logika ir negali vykti atvirkščia tvarka. Taip pat neįmanomas perėjimas nuo tektoniškumo prie netektoniškumo, nuo griežto prie laisvo dėsningumo, nuo daugiaplaniškumo prie vieningumo.

Pateiksime palyginimą, kurio, aišku, nederėtų suvokti vien mechanikos prasme: akmuo, riedantis kalno šlaitu, krisdamas gali judėti skirtingu greičiu – tai priklauso nuo kalno nuolydžio, kietesnės ar minkštesnės žemės ir t. t., bet visos šios galimybės nulemtos paties kritimo dėsnio. Lygiai taip egzistuoja ir dvasinės žmogaus prigimties vystymosi procesai, kuriuos galima pavadinti dėsningais taip pat, kaip ir fiziologinį augimą. Jie gali būti kuo įvairiausi, iš dalies arba visiškai sustabdyti, tačiau jei tik procesas vyksta, visur galima pastebėti tam tikrą dėsningumą.

Niekas nesako, jog „akis" tobulėja pati savaime. Šį procesą visada lėmė sąlytis su kitomis dvasinėmis sferomis, antra vertus, ji pati lėmė jų raidą. Nėra jokios optinės schemos, kuri, kilusi tik iš savo pačios prielaidų, pasauliui galėtų būti pritaikyta kaip negyvas šablonas. Tačiau jei kiekvienąkart matome taip, kaip norime matyti, tai neatmestina galimybė, kad nepaisant visų pokyčių tam tikras dėsnis vis vien galioja. Suprasti šį dėsnį ir būtų pagrindinė bei pamatinė mokslinės meno istorijos užduotis.

Šio tyrinėjimo pabaigoje mes prie to dar sugrįšime.



*Šv Agnietės bažnyčia Navonos aikštėje.* Roma

# I. LINIJIŠKUMAS IR TAPYBIŠKUMAS

## BENDROJI DALIS

### 1. LINIJIŠKUMAS (GRAFIŠKUMAS, PLASTIŠKUMAS) IR TAPYBIŠKUMAS. APČIUOPIAMASIS IR REGIMASIS VAIZDAI.

Norėdami vienu apibendrinančiu žodžiu nusakyti Dürerio ir Rembrandto meno skirtumą, sakome, kad Düreris esąs grafiškas, o Rembrandtas tapybiškas. Tačiau tokiu apibūdinimu charakterizuojamos ne tik asmenybės, bet ir skirtingi laikotarpiai. Vakarų Europos tapyba, XVI a. buvusi linijinė, XVIII a. ypač išsivystė tapybiškumo linkme. Nors egzistuoja tik *vienas* Rembrandtas, tačiau visur įprasta žiūrėti tik kuriuo nors vienu būdu, o jei kas norėtų išsiaiškinti savo santykį su regimuoju pasauliu, iš pradžių turėtų prisiimti sau vieną iš dviejų savo esme skirtingų matymo būdų. Tapybiškasis būdas – vėlesnis ir be ankstesniojo tiesiog neįsivaizduojamas, bet jis nėra absoliučiai pranašesnis. Linijinis stilius ištobulino vertybes, kurių tapybiškasis stilius jau nebeturi ir nebenori turėti. Tai dvi pasaulėžiūros, lemiančios skirtingą meninį skonį bei skirtingą požiūrį į pasaulį, tačiau kiekviena iš jų įstengia pateikti tobulą regimybės atvaizdą.

Nors linijiniame stiliuje linija reiškia tik daikto dalį, o kontūras neatsiejamas nuo kūno, kurį jis apibrėžia, vis dėlto galima pavartoti populiarią definiciją ir iš pradžių pasakyti bent tiek: grafiškasis stilius „mato“ linijomis, tapybiškasis – masėmis. Matyti linijomis reiškia, kad daiktų esmę ir grožį pirmiausia atskleidžia kontūras – juk vidinės formos irgi turi savo kontūrus, – kad žvilgsnis keliauja ribomis tarsi apčiupinėdamas daiktų briaunas, tuo tarpu matymas masėmis prasideda tada, kad žvilgsnis kreipiamas ne į kontūrą, kai dėmesys

nukrypsta nuo pakraščių, o daiktai ima atrodyti kaip dėmės. Taip pat nesvarbu, ar tokiuose iš dėmių sudarytuose vaizduose dominuoja spalvos, ar tik šviesokaita.

Vien tik šviesos ir šešėlių egzistavimas, net jei jiems skirtas reikšmingas vaidmuo, dar nelemia paveikslo tapybiškumo. Grafiškasis menas taip pat vaizduoja kūnus erdvėje, naudoja šviesą ir šešėlius, kad išgautų plastiškumo įspūdį. Tačiau linija jame išlieka tvirta organizuojančia ar bent pabrėžiančia riba. Leonardo teisėtai vadinamas šviesokaitos tėvu; jo „Paskutinė vakarienė" ypatinga tuo, kad šiame paveiksle pirmą kartą naujojo meno istorijoje šviesa ir tamsa buvo panaudotos daugiausia kaip kompozicijos faktoriai, bet kas būtų ši šviesa ir šešėliai be karališkai viešpataujančios tikslios linijos! Viskas priklauso nuo to, ar riboms teikiama didžiausia reikšmė, ar ne, ar linija *turi* būti suvokta grafiškai, ar ne. Vienu atveju kontūras yra tolygiai figūrą apibrėžianti linija, kurią stebėtojas gali ramiai sekti, kitu atveju paveiksle įsivyrauja šviesa ir šešėliai, kurie nėra visiškai neapriboti, tačiau jų ribos neišryškintos. Tik kai kur dar galima užčiuopti išnyrančią kontūro atkarpėlę, bet kontūras jau nebėra patikimas vadovas po formos visumą. Todėl Düreris ir Rembrandtas skiriasi ne tuo, kad daugiau ar mažiau panaudoja šviesos ir šešėlių mases, bet tuo, kad vieno paveiksluose masės apibrėžtos ryškiu kontūru, o kito – neapibrėžtos.

Kai linija netenka savo galios brėžti kontūrą, atsiveria tapybinės galimybės. Atrodo, lyg nuo paslaptingo judesio visose kertėse viskas būtų atgiję. Griežtos ribos formą daro nejudrią, vaizdas tampa tarsi statiškas, o tapybiško vaizdavimo esmė – suteikti vaizdui plevenimo, bangavimo – forma ima mirgėti, šviesa ir šešėliai tampa savarankiškais elementais, jie ieško vieni kitų ir jungiasi – aukštuma su aukštuma, giluma su giluma; visuma sukelia be perstojo kunkuliuojančio judėjimo įspūdį. Nesvarbu, ar judėjimas audringai kibirkščiuoja, ar tik tyliai virpa ir mirga, – žiūrovui reginys vis tiek lieka neišsenkantis.

Taigi stilių skirtumą toliau galima apibūdinti taip: linijinis matymas griežtai atskiria vieną formą nuo kitos, tuo tarpu tapybiškasis žvilgsnis nukreiptas į judėjimą, siekiantį toliau nei daiktiškoji visuma. Vienur – vienodai aiškios linijos, sukeliančios atskirumo įspūdį, kitur – išsitrynusios ribos, palengvinančios susiliejimą. Yra daug būdų visa persmelkiančio judesio įspūdžiui sukurti (mes apie tai dar kalbėsime), bet šviesos ir tamsos masių išsilaisvinimas, kad jos savarankiškai žaisdamos galėtų vaikytis viena kitą, visuomet yra tapybiško įspūdžio pa-

grindas. Tai taip pat reiškia, jog čia lemiantis veiksnys yra ne atskiri elementai, bet bendras vaizdas, nes šis paslaptingas šviesos, formos ir spalvos susiliejimas paveikiausias tik žvelgiant į visumą, ir aišku, kad nedaiktiškoji ir bekūnė plotmė čia turi tokią pat didelę reikšmę, kaip kūniškoji ir daiktiškoji.

Kai Düreris ar Cranachas figūros aktą vaizduoja kaip šviesią dėmę tamsiame fone, kūrinio elementai lieka visiškai atskiri: fonas yra fonas, figūra yra figūra, o Venera ar Ieva, kurią prieš save regime, atrodo kaip baltas siluetas ant juodos folijos. Ir atvirkščiai, jei Rembrandtas vaizduoja aktą tamsiame fone, kūno baltumas atrodo lyg išaugantis iš erdvės tamsos, lyg viskas būtų sukurta iš tos pačios medžiagos. Be to, daiktiškumo aiškumas nuo to nesumažėja. Esant visiškai aiškioms šviesą ir šešėlius modeliuojančioms formoms, tarp jų gali atsirasti savitas ryšys, suteikiantis joms savą gyvenimą, ir nors paklūstama daiktiškumo reikalavimams, figūra ir erdvė, daiktiška ir nedaiktiška gali susilieti ir kelti savarankiško tono judėjimo įspūdį.

Tačiau „tapytojams" – sakome iš anksto – itin rūpi, kad šviesokaita nebūtų vien tik formų aiškintoja. Tapybišką įspūdį lengviausia išgauti tada, kai šviesa netarnauja daiktiškajam aiškumui, bet siekia savarankiškų tikslų, t. y. kai šešėliai nepriglunda prie formos, o daiktiškajam aiškumui rungiantis su šviesokaita akis mielai stebi gryną spalvų ir formų žaismą. Tapybiškas apšvietimas, tarkime, bažnyčios viduje, – ne tas, kuris kiek galima labiau išryškina sienas ir kolonas, – priešingai, nutolstantis nuo formos, iš dalies ją slepiantis. Siluetams – jei ši sąvoka apskritai čia tinka – taip pat linkstama suteikti vis mažiau išraiškos: tapybiškas siluetas niekada nesutampa su daikto forma. Jei ji pernelyg daiktiška, jis atsiskiria ir trukdo paveikslo masėms susilieti.

Tačiau tai, kas svarbiausia, dar liko nepasakyta. Turime grįžti atgal prie pagrindinio linijinio ir tapybiškojo vaizdavimų skirtumo, žinomo jau antikoje: linijinis vaizdavimas perteikia daiktus tokius, kokie jie yra, tapybiškas – tokius, kokie jie atrodo esą. Šis apibrėžimas skamba šiek tiek šiurkščiai ir filosofo ausiai beveik nepakeliamas. Argi viskas nėra tik regimybė? Ir ar prasminga kalbėti apie daiktų vaizdavimą tokiais, kokie jie yra? Vis dėlto mene šios sąvokos turi teisę egzistuoti. Yra stilius, kai daiktus linkstama suvokti objektyviai, remiantis jų pastovumu, apčiuopiamumu ir perteikiant būtent šias jų savybes, ir yra jam priešingas stilius, kai suvokiama subjektyviai, o vaizdavimas remiasi

tokiu *reginiu*, kuriame akiai apsireiškia regimybė, dažnai tokia nepanaši į tikrąjį daiktų pavidalą.

Linijinis stilius yra apčiuopiamo apibrėžtumo stilius. Vienodai tvirtas ir aiškus kūnų apribojimas suteikia žiūrovui pasitikėjimo, lyg jis galėtų objektus apčiuopti pirštais, o visi modeliuojantys šešėliai taip tobulai susilieja su forma, kad tiesiog sukelia pojūtį, jog juos liečiame. Atvaizdas ir daiktas tampa tarsi identiški. Tapybiškasis stilius, priešingai, daugiau ar mažiau atsižada daikto tokio, koks jis yra. Jam nebeegzistuoja joks nenutrūkstantis kontūras, jis ardo apčiuopiamas plokštumas. Dabar vienos su kitomis grupuojamos tarpusavyje nesusijusios dėmės. Piešinys ir modeliavimas geometriškai nebesutampa su plastinėmis formomis, bet perteikia tik optinį daikto įspūdį.

Ten, kur gamtoje yra kreivė, dabar galbūt rasime kampą, o vietoje tolygiai stiprėjančios ar gęstančios šviesos atsiras neišskirstytomis masėmis susigrūdusios šviesios ir tamsios dėmės. Pagautas tik tikrovės *atvaizdas*, jis visai kitoks, nei tas, kurį pateikia linijinis menas, kuriam būdingas apčiuopiantis matymas, todėl tapybiškojo stiliaus naudojami ženklai nebeturi jokio tiesioginio ryšio su objektyvia forma. Pirmasis yra būties, antrasis – regimybės menas. Paveiksle vaizduojamas pavidalas tarsi kybo ore, jo nebereikia sutvirtinti linijomis ir plokštumomis, sutampančiomis su realių daiktų apčiuopiamumu.

Figūros apibrėžimas vienoda lygia linija turi šį tą bendro su fiziniu apčiupinėjimu. Akies atliekamas veiksmas panašus į kūnu slystančios apčiuopiančios rankos judesį, o modeliavimas, kartojantis tikrovę šviesos niuansais, taip pat remiasi lytėjimu. Tapybiškasis vaizdavimas dėmėmis, priešingai, šios analogijos nenaudoja. Jis gimsta akyje ir skirtas tik akiai; kaip vaikas atpranta čiupinėti daiktus, norėdamas juos „suprasti“, taip ir žmonija atprato vaizduojamosios dailės kūrinį išbandyti lytėjimu. Labiau išsivystęs menas išmoko pasikliauti vien regimybe.

Kartu pakito ir visa vaizduojamosios dailės kūrinio idėja – apčiuopiamas vaizdas virto regimu vaizdu. Tai pati radikaliausia permaina dailės istorijoje.

Žinoma, norint įsivaizduoti linijinio tipo pasikeitimą į tapybiškąjį, nebūtina iš karto prisiminti paskutines modernios impresionistinės tapybos formuluotes. Monet nutapyta judri gatvė, kurios piešinyje niekas, visiškai niekas nesutampa su forma, kurią mes tariamės pažįstantys iš gamtos, – taigi toks vaizdas, kur ženklas ir daiktas taip stulbinančiai

skiriasi nuo vienas kito, Rembrandto laikais dar būtų neįmanomas, bet iš esmės impresionizmas tada jau egzistavo. Kiekvienam žinomas riedančio rato pavyzdys. Atrodo, jog stipinų nebėra, o vietoj jų atsiranda neaiškūs koncentriniai ratai, ir net ratlankio apskritimas praranda gryną geometrinę formą. Vis dėlto tiek Velázquezas, tiek ramusis Nicolaesas Maesas jau tapė šį įspūdį. Ratą riedantį galima pavaizduoti tik suteikiant mažiau aiškumo. Vaizdavimo ženklai visiškai atsiskyrė nuo realios formos. Tai regimybės triumfas prieš būtį.

Tačiau tai dar ne pagrindinis bruožas. Naujasis vaizdavimas perteikia nejudantį objektą taip pat gerai, kaip ir judantį. Ten, kur nejudančio rutulio kontūras nebepiešiamas kaip grynai geometrinis apskritimas, bet naudojama laužyta linija, kur rutulio paviršiaus modeliuotė paskirstoma atskirais šviesos ir šešėlių gumulais, užuot tolygiai išdėsčius vos pastebimus atspalvius, – visais šiais atvejais jau remiamės į impresionistinį pagrindą.

Jei tikra tai, kad tapybiškasis stilius vaizduoja ne daiktus pačius savaime, bet tokį pasaulį, kokį jį matome, t. y., koks jis iš tiesų atrodo akiai, tas taip pat reiškia, kad atskiros paveikslo dalys regimos vieningai, iš to paties atstumo. Tai atrodo tarsi savaime suprantama, bet iš tikrųjų yra visai ne taip. Atstumas, kurio reikia, kad aiškiai matytume, yra sąlygiškas: įvairiems daiktams reikia vis kitokio nuotolio. Tas pats formų kompleksas akiai gali kelti skirtingus uždavinius. Pavyzdžiui, galvos formos matomos labai aiškiai, bet norint aiškiau įžiūrėti nėrinių apykaklės raštą, reikia prieiti arčiau ar bent jau įtempti regėjimą. Būtį vaizduojantis linijinis stilius neabejotinai suteikė šią nuolaidą daiktiškajam aiškumui. Buvo natūralu perteikti daiktus – kiekvieną jo ypatingu pavidalu – taip, kad jie būtų tobulai aiškūs. Gryniausioms šio meno apraiškoms visiškai nekeliami vieningo optinio suvokimo reikalavimai. Holbeinas savo paveiksluose kruopščiausiai nutapo nėrinių ir smulkiausių juvelyrinių dirbinių detales. Fransas Halsas, atvirkščiai, nėrinių apykaklę kartais tapydavo tik kaip baltą mirgesį. Jis norėjo perteikti tik tai, ką apima žvilgsnis, apžvelgiantis visumą. Žinoma, mirganti masė turi atrodyti taip, kad mus įtikintų, jog iš esmės visos detalės egzistuoja, o neaiškų šios akimirkos vaizdą lemia tik atsitraukimas.

Supratimas, kokį daiktų kiekį galima apžvelgti išsyk, niekuomet nebuvo vienodas. Nors impresionizmu priimta laikyti tik ryškiausias apraiškas, vis dėlto reikia manyti, jog šios apraiškos nėra visiškai naujas

dalykas. Būtų sunku tiksliai nurodyti ribą, kur baigiasi „tik tapybiškumas“ ir prasideda impresionizmas. Kiekvienas paveikslas – tai tik perėjimas. Taip pat beveik neįmanoma nustatyti kraštutinės impresionizmo išraiškos, kurią būtų galima laikyti jo klasikiniu baigtiniu variantu. Daug lengviau ją išskirti priešingos krypties mene. Tai, ką tapo Holbeinas, yra išties nepralenkiamas būties meno įsikūnijimas, kur nėra jokių vien regimybei būdingų elementų. Keista, bet šiai vaizdavimo formai apibūdinti nėra jokio specialaus termino.

Reikia pabrėžti dar kai ką. Vieningo vaizdo matymas, žinoma, susijęs su tam tikru atstumu. Tačiau atstumas nulemia tai, kad kūnų apvalumai atrodo vis plokštesni. Kur nyksta lytėjimo pojūtis, kur pastebimi tik vienas šalia kito esantys šviesūs ir tamsūs tonai, ten jau ruošiama dirva tapybiškajam vaizdavimui. Tūrio ir erdvės įspūdis nemenksta, priešingai, kūniškumo iliuzija gali būti netgi daug ryškesnė, tačiau ji gauta paveikslui suteikiant tik tiek plastiškumo, kiek jo iš tiesų turi bendra visuma. Būtent tuo Rembrandto ofortai skiriasi nuo bet kurio Dürerio raižinio. Dürerio darbuose visur jaučiamos pastangos išgauti apčiuopiamumo įspūdį, pateikti piešinį, savo modeliuojančiomis linijomis kiek įmanoma sekantį formą. Rembrandtui, priešingai, būdingas polinkis atsieti vaizdą nuo lytėjimo pojūčio ir piešiniui nesuteikti nieko, ką lemia tiesioginė lytėjimo organų patirtis. Taigi kai kada išgaubtą formą galima nupiešti plokščią, užtušuojant ją tiesiais štrichais, nors įkomponuota į visumą ji plokščia neatrodo. Tačiau iš pat pradžių šis stilius toks nebuvo. Rembrandto kūryboje galima pastebėti aiškią evoliuciją. Ankstyvosios jo kūrybos pavyzdys – „Besimaudanti Diana“ – santykinai gali būti priskirtas plastiškajam stiliui, nes kiekviena forma sumodeliuota atskirai, apibrėžiant ją lenktomis linijomis, tačiau vėlyviesiems moterų aktams panaudoti vien tik plokšti štrichai. Pirmu atveju figūra išryškėja, o vėlesnėse kompozicijose ji, priešingai, susilieja su erdvę sukuriančių tonų visuma. Tai, kas aiškiai matoma piešinio štrichų linijose, žinoma, kartu sudaro ir nutapyto paveikslo pamatą, nors diletantui tai įžvelgti galbūt sunkoka.

Nustatydami faktus, būdingus vaizdavimo plokštumoje menui, neturime užmiršti, kad mūsų tikslas – tapybiškumo sąvoka, kuri būtina ne tik specifinei tapybos sričiai, bet lygiai svarbi ir architektūrai, ir gamta sekantiems menams.

## 2. OBJEKTYVUSIS TAPYBIŠKUMAS IR JO PRIEŠYBĖ

Iki šiol į tapybiškumą žvelgėme vien tik kaip į suvokimo klausimą: juk jis nėra objekto savybė, ir tik akis savo valia gali matyti viską vienaip arba kitaip – tapybiškai ar netapybiškai.

Tačiau negalima neigti, kad mes jau gamtoje kai kuriuos daiktus ar situacijas vadiname tapybiškomis. Tapybiškumas atrodo jiems būdingas savaime, nepriklausomai nuo to, kaip juos mato tapybiškai orientuotas žvilgsnis. Žinoma, nėra jokio tapybiškumo savaime ir pačiam sau, taip pat vadinamasis objektyvusis tapybiškumas tampa tapybiškas tik suvokiančiajam subjektui, tačiau galima išskirti ypatingą grupę motyvų, kurių tapybiškumas pagrįstas akivaizdžiais ryšiais su daiktiškumu. Tai tokie motyvai, kuriuose atskira forma taip susijusi su bendra visuma, kad kelia objektą kiaurai persmelkiančio judėjimo įspūdį. Jei atsiranda ir tikrasis judėjimas, juo geriau, bet jis nėra būtinas. Tokį tapybiškumo įspūdį gali sukelti tiesiog formų susipynimas, tam tikras rakursas ar ypatingas apšvietimas; tvirtą, ramų kūniškumą persmelkia judėjimo, kuris nesusijęs su objektu, žavesys, ir tuo pat metu aišku, kad visuma akiai egzistuoja tik kaip *paveikslas*, kurio niekada, netgi idealiausia prasme, nebus galima paliesti rankomis.

Apskurusį elgetą su apibrizgusia skrybėle ir nuplyšusiais batais vadiname tapybišku, tuo tarpu nauji, ką tik nupirkti auliniai ir skrybėlės tapybiškais nelaikomi. Jiems stinga turtingo, permainingo formų gyvenimo, kurį galima lyginti su vandens raibuliavimu, vėjo gūsiui pašiaušus vandens paviršių. Jei šis vaizdas ne itin dera prie vargetos skarmalų, galima įsivaizduoti prabangius kostiumus, kur toks pat įspūdis pasiekiamas, perkertant plokštumas prorėžomis arba tiesiog klosčių slinktimis.

Tuo pat pagrįstas ir tapybiškas griuvėsių grožis. Tektoniškų formų sąstingis sulaužytas, ir ten, kur griūva sienos, kur atsiranda įtrūkimai ir skylės, prižėlusios augmenijos, gimsta gyvenimas, virpesiu ir kibirkščiavimu užliejantis plokštumą. Kai kontūrai tampa judrūs, o geometrinė linijų tvarka dingsta, tada pastatas lygiai taip, kaip laisvos ir neramios gamtos formos, kalvos ir medžiai gali būti tapybiškos visumos dalis, tuo tarpu dar nevirtusiai griuvėsiais architektūrai tai neįmanoma.

Vidaus erdvė laikoma tapybiška ne tada, kai dominuoja sienos ir lubos, bet tada, kai tamsa paslepia kertes, kuriose prigrūsta visokių rakandų – tuomet viskas atgyja dėl čia stipriau, čia silpniau visa persmelkiančio judėjimo. Jau Dürerio graviūroje „Šv. Jeronimas“ kambarys atrodo tapybiškas, bet palyginę jį su lūšnomis ir lindynėmis, kuriose glaudžiasi Ostade's valstiečių šeimos, pamatysime, jog tapybiškas dekoratyvusis turinys čia tiek daug kartų didesnis, kad šį terminą norėtųsi taikyti tik tokiems kūriniams.

Linijų ir masių gausa visuomet sukuria tam tikrą judėjimo iliuziją, bet ypač daug tapybiškumo paveikslams suteikia neįprastas daiktų sugrupavimas. Kur slypi tapybiško kampelio sename miestuke žavesys? Greta architektūrinių formų kaitos čia labai ryškus pridengimo ir susikryžiavimo motyvas. Vadinasi, reikia ne tik atskleisti paslaptį, tačiau iš formų persipynimo gimsta nauja figūra, kuri yra šis tas daugiau, nei vien tik dalių suma. Tapybinė šios naujos figūros vertė yra tuo didesnė, kuo labiau ji stulbina ir kuo labiau ji priešinga pažįstamai daiktų formai. Kiekvienas žino, jog iš visų galimų pastato aspektų frontalusis yra mažiausiai tapybiškas: čia visiškai sutampa daiktas ir reginys. Tačiau atsiradus rakursui reginys nuo daikto atsiskiria, paveiksle vaizduojama forma tampa visai kitokia nei daikto forma, ir galima kalbėti apie tapybiško judėjimo žavesį. Esant tokiam rakursui, pagrindinis vaidmuo, žinoma, tenka gilumai: pastatas *traukiasi* gilyn. Tačiau optinės aplinkybės tokios, kad daiktų aiškumas čia užleidžia vietą reginiui, kur kontūrai ir plokštumos nutolę nuo grynosios daikto formos. Ji netampa neatpažįstama, tačiau status kampas virsta nebe stačiu, o lygiagrečios linijos praranda lygiagretumą. Kai viskas pasislenka iš savo vietų – tiek siluetai, tiek piešinys, – sukuriamas savitas formų žaismas, kuriuo galima mėgautis tuo labiau, kuo ryškiau, nepaisant besikeičiančio reginio, į paviršių prasiveržia pamatinė, pradinė forma. Tapybiškas siluetas niekada negali sutapti su daikto forma.

Žinoma, judančios architektūrinės formos tapybiško poveikio prasme yra pranašesnės už ramias formas. Jei judėjimas yra tikras, toks poveikis atsiranda dar lengviau. Nėra nieko tapybiškesnio už judančią turgaus minią, kur dėl žmonių ir daiktų gausumo bei jų maišymosi dėmesys nukrypsta nuo atskirų daiktų, tačiau būtent dėl to, jog susiduriama su judančiu objektu, iš žiūrovo reikalaujama nekontroliuoti atskirų detalių tarsi apčiuopiant, bet atsiduoti vien tik regimam įspūdžiui. Ne visi vykdo šį reikalavimą, o tas, kuris paklūsta, gali jį vykdy-

ti įvairiai, t. y. tapybiškos scenos grožis gali būti suvoktas anaiptol ne vienu būdu. Net esant grynai linijiniam vaizdavimui – tai lemianti aplinkybė – išlieka tam tikras tapybiškas dekoratyvumo įspūdis.

Galiausiai šiame kontekste nereikėtų apeiti ir tapybiško apšvietimo klausimo. Čia taip pat kalbama apie objektyvias aplinkybes, kurioms priskiriama tapybiškumo ir dekoratyvumo savybė nepriklausomai nuo to, kaip jos suvokiamos. Paprastai tokiais laikomi pirmiausia tie atvejai, kai šviesa arba šešėlis nutolsta nuo formos, t. y. prieštarauja daiktų aiškumui. Jau pateikėme tapybiškai apšviesto bažnyčios interjero pavyzdį. Kai čia krintantis saulės spindulys perskrodžia tamsą ir ant sienų bei grindų piešia savotiškas figūras, liaudiško skonio žiūrovas apie tokį reginį patenkintas sako: „Kaip tapybiška!" Bet yra situacijų, kai šviesos blyksnių audinys erdvėje atrodo taip pat įspūdingai, nors tokio didelio prieštaravimo tarp formos ir apšvietimo nėra. Tokia yra tapybiškoji sutemų valanda. Čia daiktiškumas įveikiamas kitu būdu: formos ištirpsta pritemdytoje erdvėje, o vietoje tam tikro izoliuotų kūnų skaičiaus matomos neaiškios šviesesnės ir tamsesnės masės, susiliejančios į bendrą atspalvių srautą.

Tokių objektyviai tapybiškų motyvų yra gausybė, bet apsiribosime jau minėtais raižiniais. Jų savybės nevienodos: yra šiurkštesnis ir subtilesnis tapybiško judėjimo žavesys, kurį lemia tai, kiek plastinis daiktiškasis elementas susijęs su įspūdžiu. Visoms joms būdinga savybė būti traktuojamoms tapybiškai, tačiau tai nėra būtina. Net jei kalbama apie linijiniu stiliumi atliktus darbus, kyla įspūdis, kurio negalima išreikšti nepavartojus sąvokos „tapybiškas" – tokia yra minėtoji Dürerio graviūra „Šv. Jeronimas".

Su kuo susijęs šis įdomus klausimas: koks tapybiškojo vaizdavimo stiliaus istoriškas santykis su motyvo tapybiškumu?

Pirmiausia neabejotina tai, kad kalba „tapybiška" vadina kiekvieną formų visumą, keliančią judėjimo įspūdį, net jei ji iš tiesų nejuda. Tačiau judesio sąvoka išreiškia esminį tapybiškojo matymo bruožą: tapybiškai nusiteikęs žvilgsnis aprėpia viską kaip vieną vibruojančią visumą ir neapsistoja prie atskirų linijų ar plokštumų. Vadinasi, šiuo požiūriu esama principų giminystės. Tačiau net probėgšmais apžvelgus dailės istoriją, matome, kad tapybiškasis vaizdavimas suklestėjo ne tada, kai buvo ištobulinti visuotinai tapybiškais laikomi motyvai. Subtiliam architektūros tapytojui nereikia jokių tapybos gudrybių norint

sukurti tapybišką paveikslą. Ankšti princesių kostiumai, kuriuos turėjo tapyti Velázquezas, ir jų linijiniai raštai nėra tas motyvas, kuris populiariai vadinamas tapybišku, tačiau Velázquezas juos pamatė taip tapybiškai, kad jie nustelbia apskurusius jauno Rembrandto valkatas, nors iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad Rembrandto medžiaga šiuo atžvilgiu buvo tinkamesnė.

Taigi Rembrandto pavyzdys rodo, kad tapybiško suvokimo tobulėjimas gali derėti su vis didesniu paprastumu. Tačiau paprastumas čia reiškia visuotinio idealo, akcentavusio „tapybišką motyvą", atsisakymą. Būdamas jaunas, Rembrandtas manė, kad grožis slypi apiplyšusiame valkatos apsiauste. Iš visų veidų jam labiausiai patikdavo raukšlių išvagotos žilų senukų galvos. Jis tapė apgriuvusius mūrus, sraigtinius laiptus, įstrižus, keistus rakursus, dirbtinį apšvietimą, besistumdančią minią ir t. t., vėliau pitoreska – aš sąmoningai vartoju kitos kalbos žodį skirtumui pabrėžti – nyksta ir atitinkamai daugėja tikrojo tapybiškumo.

Ar po viso to, kas pasakyta, turime teisę imitacinį tapybiškumą skirti nuo dekoratyviojo tapybiškumo? Ir taip, ir ne. Aišku, esama tapybiškumo, kuriam būdingas didesnis daiktiškasis objektyvumas, ir negalima prieštarauti, kai jis vadinamas dekoratyviuoju tapybiškumu. Tačiau jis nesibaigia ten, kur baigiasi daiktiškumas. Vėlyvojo Rembrandto, kuriam pitoreskiški daiktai ir pitoreskiškas jų sudėstymas neteko reikšmės, kūriniai vis tiek išlieka dekoratyviai tapybiški. Tačiau tapybiško judėjimo suteikia nebe atskiri paveiksle pavaizduoti kūnai, bet jis pats tarsi ūkana apgaubia visą paveikslą, iš kurio dvelkia ramybė.

Tai, kas paprastai vadinama tapybišku motyvu, tėra tik pirmoji pakopa aukštesnių tapybiškojo skonio formų link. Istoriškai ji gal net svarbesnė, nes atrodo, jog būtent šioje išoriškesnių daiktiškai tapybiškų efektų dirvoje išaugo visuotinės tapybiškosios pasaulėžiūros jausmas. Kaip egzistuoja tapybiškumo grožis, lygiai taip yra ir netapybiškumo grožis. Tiesiog nėra specialaus termino jam apibūdinanti. Linijinis, plastinis grožis – visai netinkantys pavadinimai. Vis dėlto mūsų aiškinime yra sakinys, prie kurio vienaip ar kitaip nuolat sugrįšime: visus vaizdavimo stilių pokyčius lydi dekoratyvumo pojūčio pasikeitimas. Linijinis ir tapybiškasis stiliai yra ne tik imitavimo, bet ir dekoratyvumo problemos.

## 3. SINTEZĖ

Didįjį linijinio ir tapybiškojo stilių supriešinimą lemia iš esmės skirtingi požiūriai į pasaulį. Vienur – pastovus, nekintantis pavidalas, kitur – permainingas tapsmas; vienur – išliekanti, apibrėžta forma, kurią galima išmatuoti, kitur – judėjimas, funkcionuojanti forma; vienur daiktai patys savaime, kitur – daiktai, susieti vienas su kitu. Galima sakyti, kad vienur ranka čiuopė kūnišką pasaulį, jai buvo svarbus jo plastinis turinys, o kitur akis išvydo įvairiausių medžiagų gausą. Bet nebus prieštaravimo, jei pasirodys, kad ir optinis jutimas maitinamas lytėjimo pojūčio – to lytėjimo pojūčio, kuris apčiuopia paviršiaus plokštumas, įvairių daiktų „odas“. Nuo apčiuopiamo daiktiškumo šis jausmas dabar pasuka ir į neapčiuopiamybės valdas: tik tapybiškajam stiliui žinomas bekūniškumo grožis. Iš skirtingų požiūrių į pasaulį kiekvieną kartą gimsta vis kitoks grožis.

Tiesa, tik tapybiškasis stilius perteikia pasaulį tokį, kokį jį iš tikrųjų matome; dėl to jis ir buvo pavadintas iliuzionizmu. Tačiau nereikia manyti, kad tik ši vėlesnė meno pakopa išdrįso lygintis su gamta ir kad linijinis stilius buvo tik nedrąsi nuoroda į tikrovę. Linijinis stilius taip pat buvo absoliutus, jam visiškai nereikėjo siekti patobulinti iliuziją. Düreris tapybą suprato kaip tobulą „akių apgaulę“, o Raffaello nemanytų, kad Velázquezo nutapytas popiežiaus portretas pranoksta jo kūrybą: tiesiog jo paveikslai remiasi visai kitais pagrindais. Šių pagrindų skirtingumas, kartoju, susijęs ne tik su imitavimu, bet iš esmės ir su dekoratyvumu. Vystantis menui, prieš menininkų akis visą laiką buvo anaiptol ne tas pats tikslas, o stengiantis išreikšti „teisingą“ tikrovės įspūdį, ilgainiui kito pats raiškos būdas. Tapybiškumas – tai ne aukštesnis laipsnis sprendžiant gamtos pamėgdžiojimo uždavinį, bet visiškai kitas sprendimas. Tik tada, kai pakinta dekoratyvumo pajutimas, galima tikėtis vaizdavimo būdo pokyčių. Tapybišką pasaulio grožį dailininkai stengėsi atskleisti ne abejingai nusprendę suvokti daiktus kitaip dėl tikroviškumo ar tobulumo, bet pajutę tapybiškumo *žavesį*. Mokėjimas atskirti trapią iliuzinę regimybę nuo apčiuopiamo vaizdo nėra pažanga, už kurią reikėtų dėkoti nuosekliam natūralistiniam protavimui: jį nulėmė pabudęs naujas grožio jausmas, paslaptingai suvirpinančio visumą grožio jausmas, kuris naujajai kartai buvo kartu ir pats gyvenimas. Visi tapybiškojo stiliaus metodai tėra tik priemonės tikslui pasiekti. Vienijantis matymas irgi nėra įsigytas savarankiškos

vertės dalykas, bet metodas, atsiradęs kartu su idealu ir išnykęs kartu su juo.

Suprantama, jog mūsų teorijos esmės nekeičia maždaug toks galimas priekaištas: tie beformiai ženklai, kuriuos vartoja tapybiškasis stilius, nieko ypatingo nereiškia, nes žiūrint iš toliau viena su kita nesusijusios dėmės vėl susilieja į uždarą formą, o kampuotos laužytos linijos nurimsta tapusios kreive, tad įspūdis pasirodo esąs toks pat, kaip ir senojoje dailėje, tik pasiektas kitais būdais ir todėl intensyviau veikiantis žiūrovą. Bet iš tikrųjų taip nėra. Tarp XVII a. paveikslų atsiranda ne tik portretų, iliuziškiau vaizdavusių modelių galvas: esminis Rembrandto ir Dürerio skirtumas yra paveikslo visumos vibravimas, išliekantis net tada, kai akis nebeatpažįsta atskirų formos ženklų. Žinoma, iliuzinis poveikis itin sustiprėja dėl to, kad stebėtojas turi savarankiškai „sukurti" paveikslą, nes tik pats žiūrėjimo aktas tam tikru mastu atskirus potėpius gali sulieti į visumą. Tik šitaip atsirandantis paveikslas yra iš esmės nebepalyginamas su linijinio stiliaus paveikslu: reginys *tebeplevena* ore, jo nereikia sutvirtinti linijomis ar dėmėmis, kurios tokios svarbios lytėjimui.

Be to, galima sakyti, jog beformis piešinys neturi išnykti. Tapybiškoji tapyba nėra toks stilius, kai į kūrinį reikia žiūrėti iš taip toli, kad faktūra taptų nematoma. Nematydami Velázquezo ar Franso Halso teptuko potėpių, prarastume tai, kas geriausia. Šis santykis visiškai paaiškėja, kai prieš mūsų akis tėra tik paprastas piešinys. Niekam neateitų į galvą Rembrandto ofortą laikyti toli nuo savęs, kad nebūtų matyti atskirų linijų. Žinoma, tai jau nebe klasikinis gražių linijų vario graviūros piešinys, bet tai visai nereiškia, kad linijos staiga neteko savo reikšmės, priešingai, reikia matyti šias naujas, išdrikusias, laužytas ir suveltas linijas, visą jų gausybę, tokias, kokios jos yra. Nepaisant to, visuomet išlieka norimos formos įspūdis.

Pagaliau paskutinė pastaba. Kadangi net pats tobuliausias gamtos reiškinių atvaizdas be galo skiriasi nuo tikrovės, linijinio stiliaus polinkis kurti apčiuopiamą, o ne regimą vaizdą visiškai nereiškia, kad šis yra mažiau vertingas. Optinis pasaulio suvokimas yra tik *viena* iš galimybių, bet ne daugiau. Greta jos nuolat egzistuos meno, kuris ne tik pagauna kintančio pasaulio vaizdą, bet ir stengiasi būtį patirti lytėjimu, poreikis. Todėl kiekvienas nagrinėjimas turėtų vienodai supažindinti su abiem kryptimis.

Žinoma, gamtoje esama dalykų, palankesnių tapybiškajam negu grafiškajam stiliui. Tačiau negalima teigti, jog senoji dailė dėl to turėjusi jaustis suvaržyta. Ji galėjo atvaizduoti viską, ką tik *norėjo*, jos stiprybę galime įsivaizduoti prisiminę, kaip linijinė išraiška įgudo perteikti net visai neplastinius objektus: krūmus ir plaukus, vandenį ir debesis, dūmus ir ugnį. Įdomu, ar apskritai pagrįstas teiginys, jog šiuos dalykus sunkiau atvaizduoti linija, nei plastinius kūnus? Kaip varpų skambesyje galima išgirsti visus įmanomus žodžius, taip ir regimybę įmanoma apmąstyti kuo įvairiausiais būdais, ir niekas negali sakyti, jog kuris nors vienas yra teisingesnis už kitą.

## 4. ISTORINIAI IR NACIONALINIAI YPATUMAI

Jei bent koks dailės istorijos faktas yra visuotinai žinomas, jis yra ne kas kita, o grafiškoji primityvistų esmė, papildyta šviesa ir šešėliu, kurie galiausiai tapo patys svarbiausi, taigi dailėje įsivyravo tapybiškasis stilius. Niekam nebus nauja, kad linijinis stilius yra ankstyvesnis. Tačiau jei ketintume pateikti tipiškų linijiškumo pavyzdžių, tektų pripažinti, kad jų esama ne XV a. primityvistų, bet XVI a. klasikų kūriniuose. Mūsų nuomone, Leonardo linijiškesnis už Botticelli, o Holbeinas Jaunesnysis – už savo tėvą. Modernioji dailė neprasidėjo nuo linijinio tipo, o palaipsniui išsivystė iš dar negrynų šio stiliaus užuomazgų. XVI a. šviesa ir šešėlis, tapę reikšmingais veiksniais, nė kiek nesumažino linijos visagalybės. Žinoma, primityvistai taip pat grafiški, bet sakyčiau, kad naudodami liniją jie iki galo neišnaudojo jos galimybių. Būti suvaržytam linijinio matymo ir sąmoningai stengtis įvaldyti liniją – du visiškai skirtingi dalykai. Visiška linijos panaudojimo laisvė atsiranda tą akimirką, kai „subręsta" priešingi elementai – šviesa ir šešėlis. Linijinį stiliaus pobūdį lemia ne linijų buvimas apskritai, bet, kaip jau minėta, jų sukeliamas įspūdis, jėga, priverčianti žvilgsnį jas sekti. Klasikinio piešinio kontūras turi beribės galios: būtent jis yra labiausiai akcentuojamas, jis suteikia dekoratyvumo. Jis kupinas išraiškingumo ir grožio. Kiekvieną kartą, žiūrėdami į XVI a. paveikslus, matome, jog juose dominuoja linijų tema, o linijos grožis bei išraiškingumas susilieja į vieną visumą. Linijos giesmėje atsiveria formos tiesa.

Didelis činkvečento menininkų pasiekimas tas, kad jie regimuosius daiktų pavidalus palaipsniui padarė priklausomus nuo linijos. Palyginti

su klasikų piešiniais primityvistų linijiškumas tėra neryžtingas bandymas[1].

Tai suprasdami, jau iš pat pradžių atramos tašku pasirinkome Dürerį. Nors niekas neprieštaraus, jei kalbėdami apie terminą „tapybiškumas", siesime jį su Rembrandtu, tačiau dailės istorijoje jis vartojamas ir gerokai ankstesniems kūriniams apibūdinti. Šis reiškinys egzistuoja šalia linijinės dailės klasikų. Grünewaldo kūriniai vadinami tapybiškais lyginant juos su Dürerio, Andrea del Sarto pripažintas geriausiu florentiečių „tapytoju", venecijiečiai lyginant su florentiečiais apskritai yra tapybiškosios mokyklos atstovai, galop Correggio neapibūdinsime niekaip kitaip, tik išvardinę tapybiškojo stiliaus požymius.

Čia pakiša koją kalbos skurdumas. Kad apibūdintume visus tarpinius laipsnius, reikėtų turėti tūkstantį žodžių. Sprendimai visuomet būna santykiniai: palyginti su vienu stiliumi kitą galima vadinti tapybišku. Grünewaldas yra aiškiai tapybiškesnis už Dürerį, bet lyginant su Rembrandtu iškart matyti, jog jis činkvečento menininkas, t. y. „siluetininkas". Kai Andreai del Sarto priskiriamas specifinis tapybiškumo talentas, tuo tenorima pasakyti, kad jis labiau nei kiti sušvelnina kontūrus ir jo vaizduojamų rūbų klosčių plokštumoms būdingas savitas virpėjimas. Vis dėlto jis neperžengia plastinio jutimo ribų, tad kol kas geriau neskubėti vadinti jo „tapybišku". Tiksliau vartojant mūsų sąvokas, venecijiečių irgi nereikėtų laikyti jau nebelinijinio stiliaus menininkais. Giorgione's „Besiilsinti Venera" yra toks pat linijinio meno kūrinys, kaip ir Raffaello „Siksto Madona".

Iš visų savo tautiečių labiausiai išsilaisvinęs iš vyraujančios nuomonės buvo Correggio. Jo darbuose aiškiai pastebimas bandymas įveikti svarbiausiu elementu tapusią liniją. Jo kuriamos linijos vis dar linijos – ilgos, visur prasiskverbiančios, bet dažniausiai jos tęsiamos taip painiai, kad akiai darosi sunku jas sekti, o į šviesą ir šešėlius įsibrauna nuotėkos ir kibirkštėlės, tarsi savarankiškai veržtųsi vienos prie kitų ir siektų išsilaisvinti iš formos varžtų.

Italų barokas būtų galėjęs remtis Correggio. Tačiau Europos tapybai buvo svarbesnis vėlyvojo Tiziano ir Tintoretto pradėtas judėjimas. Jie žengė pirmuosius lemtingus žingsnius regimybės vaizdavimo link, o

[1] Reikėtų pažymėti, kad kvatročentas nėra vieningas stilius. Linijizavimo procesas, apimantis XVI a., prasideda tik XV a. viduryje. Pirmoji amžiaus pusė – ne tokia jautri linijai, arba, jei norite, tapybiškesnė už antrąją. Tik po 1450-ųjų atgyja silueto pajutimas. Žinoma, pietuose anksčiau ir daugiau, nei šiaurėje.

šios mokyklos atžala El Greco netrukus pasiekė tokių rezultatų, kurie šioje srityje tebėra niekieno nepranokti.

Čia nepateikiame tapybiškojo stiliaus istorijos, bet tik stengiamės išgryninti bendrąją sąvoką. Žinoma, į tikslą niekada nejudama tolygiai, o pavienius pasiekimus visada seka nuosmukiai. Praeina nemažai laiko, kol kai kurių žmonių laimėjimus perima visuomenė, o vienur kitur vystymasis apskritai atrodo regresyvus. Vis dėlto iš esmės būta nenutrūkstančio proceso, trukusio iki XVIII a. pabaigos, o paskutiniuosius savo pumpurus išskleidusio Guardi ar Goya'os paveiksluose. Po to seka staigus lūžis. Baigiasi vienas Vakarų Europos dailės istorijos skyrius, o kitas prasideda visagalės *linijos* pripažinimu.

Žvelgiant į dailės istoriją iš tolo, jos plėtotė maždaug vienoda tiek Pietuose, tiek Šiaurėje. Ir vienur, ir kitur XVI a. pradžia buvo klasikinio linijinio stiliaus laikas, ir vienur, ir kitur XVII a. itin ryškiai sužydėjo pastebimas tapybiškumas. Įmanoma rasti Dürerio ir Raffaello, Massyso ir Giorgione's, Holbeino ir Michelangelo principų giminingumo, kita vertus, Rembrandtas, Velázquezas ir Bernini, nepaisant jų skirtumų, taip pat telkiasi apie vieną bendrą centrą. Atidžiau įsižiūrėjus iš pat pradžių pastebima nacionalinio suvokimo skirtumų įtaka. Italija, kuriai jau nuo XV a. būdingas labai aiškus linijos pojūtis, XVI a. iš tiesų tapo aukštąja „grynosios" linijos mokykla, o ardant liniją tapybiškumu italų barokas niekada nenužengė taip toli, kaip Šiaurės. Italų plastikos jausmui linija visada buvo tas elementas, kuriame gimsta bet kokia meninė forma.

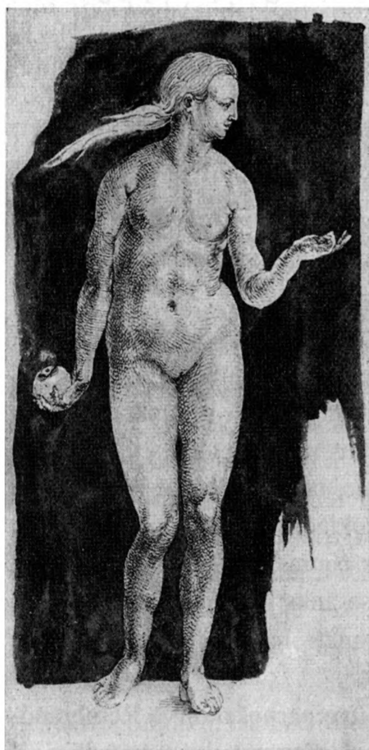
Galbūt stebėtina, kad to paties negalima pasakyti apie Dürerio tėvynę, nes savitą senosios vokiečių dailės galią įprasta atpažinti būtent iš griežto piešinio. Klasikinis vokiškas piešinys, lėtai ir sunkiai besivaduojantis iš vėlyvosios gotikos tapybiškos raizgalynės, kartais galbūt galėjo ieškoti pavyzdžio italų linijiškume, tačiau iš esmės jis niekada nelinko prie grynos izoliuotos linijos. Vokiečių fantazija mėgsta vieną liniją supinti su kitomis, vietoje aiškaus paprasto tako atsiranda linijų kamuolys, linijų audinys, šviesa ir tamsa anksti pradeda atskirą tapybišką gyvenimą, o atskira forma nugrimzta bendro judėjimo bangų mūšoje.

Kitaip tariant, Šiaurėje jau iš anksto buvo paruošta dirva Rembrandtui, kurio italai taip ir negalėjo suprasti. Čia pateikti pavyzdžiai iš tapybos istorijos taip pat tinka ir skulptūros bei architektūros istorijai.

## PIEŠINYS

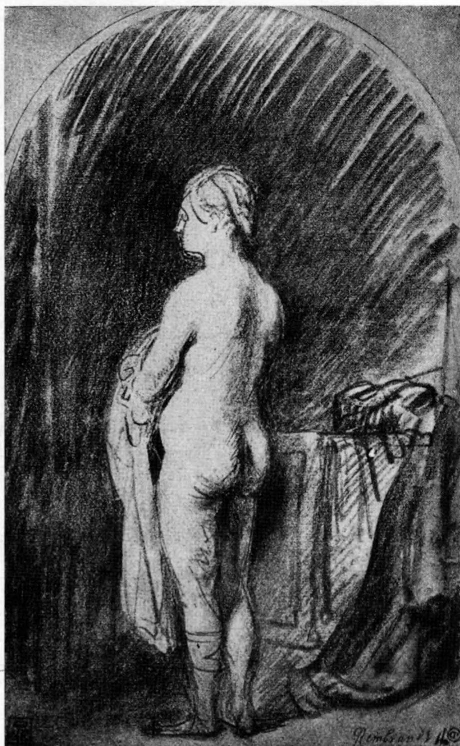
Tam, kad akivaizdžiau išryškėtų linijinio ir tapybiškojo stiliaus priešybė, siūlome paieškoti grynojo piešinio pavyzdžių.

Iš pradžių palyginkime Dürerio lakštą su Rembrandto lakštu. Abiejų piešinių objektas tas pats – moters aktas. Minutėlę nepaisykime to, kad vienur matome studiją iš natūros, o kitur – abstraktesnę figūrą, taip pat, kad Rembrandto piešinys, nors pasižymi paveiksrlišku baigtinumu, tėra skubotas eskizas, tuo tarpu Dürerio piešinys atliktas kruopščiai, lyg paruošiamasis darbas vario graviūrai; techninių priemonių skirtingumas – vienur plunksna, kitur kreidelė – taip pat tėra antraeilės reikšmės. Skirtingą šių kūrinių pobūdį pirmiausia lemia tai, kad vienur įspūdį sukelia lytėjimo, kitur – regėjimo pojūtis. Pirmas įspūdis, kylantis žvelgiant į Rembrandto darbą, – figūra tamsiame fone išryškėja kaip šviesi dėmė. Ankstesniame piešinyje figūra taip pat nupiešta ant juodos folijos, tačiau ne tam, kad iš tamsos išsiveržtų šviesa, bet tam, kad dar labiau išryškėtų siluetas: labiausiai akcentuojama apie figūrą apibrėžta kontūrinė linija. Rembrandto darbe ši linija nebetenka reikšmės, ji nebėra pagrindinė formos išraiškos kūrėja, ji nebepasižymi jokiu ypatingu grožiu. Norintis ją sekti pamatytų, jog tai beveik nebeįmanoma. Vietoj tolygios vienodai apibrėžtos kontūrinės XVI a. linijos atsiranda trūkinėjanti tapybiškojo stiliaus linija.



ALBRECHT DÜRER (1471–1528). *Ieva*

Nereikia prieštarauti, kad tai esanti tik eskizų maniera, kad toks pat ieškojimo ir apčiuopimo metodas buvo taikomas visais laikais. Žinoma, piešinys, kai popieriuje paskubom pabraižomi apytiksliai figūros kontūrai, taip pat piešiamas atskiromis linijomis, tačiau Rembrandto linijos išlieka trūkinėjančios net visiškai užbaigtuose lakštuose. Jos neturi sutvirtėti ir tapti apčiuopiamu kontūru, bet nuolatos plevena.



REMBRANDT (1606–1669). *Moters aktas*

Analizuojant modeliuotės štrichus paaiškėja, kad ankstesnysis lakštas taip pat yra grynojo linijinio meno pavyzdys, nes čia pavaizduoti šešėliai išlieka visiškai permatomi. Linija po linijos brėžiamos vienodai aiškiai, ir atrodo, jog kiekviena iš jų žino esanti graži ir gražiai deranti prie savo draugių. Tačiau savo pavidalu jos kartoja plastinės formos judesį, ir tik šešėlinių dėmių linijos išeina už formos ribų. Šie požymiai jau netinka XVII a. stiliui. Labai skirtingi, kartais sunkiau, kartais lengviau atpažįstami iš krypties ir sluoksnių pasiskirstymą štrichai turi tik vieną bendrą savybę: jie yra vientisa masė, kuri išnyksta, iš tam tikro nuotolio apžvelgiant visumą. Sunku pasakyti, pagal kokias taisykles jie suformuoti, aišku tik viena: jie nebepaklūsta formai, t. y. nebėra plastiniai, o pajuntami lytėjimu, bet, nė kiek nepakenkdami kūniškumo įspūdžiui, perteikia veikiau gryną optinį reginį. Patys vieni šie štrichai turėtų mums atrodyti visai beprasmiai, tačiau žvelgiant apibendrintai jie sutelkiami draugėn, išgaunant savitą stiprų įspūdį.

Keista, tačiau ši piešimo maniera sugeba perteikti netgi medžiagos rūšį. Juo toliau dėmesys nukrypsta nuo plastinės formos, tuo gyviau susidomima daiktų paviršių plokštumomis, t. y. kokie kūnai atrodo čiupinėjant. Rembrandto darbe žmogaus kūnas aiškiai pateikiamas kaip minkšta medžiaga, kurią galima spausti, tuo tarpu Dürerio figūra šiuo požiūriu išlieka neutrali.

Tačiau ramiai sutiksime, kad Rembrandto negalima besąlygiškai lyginti su kitais XVII a. menininkais, o dar mažiau leistina vokiečių klasikinio laikotarpio piešinius matuoti vienu matu, tačiau toks lygini-



HEINRICH ALDEGREVER (1502–1555). *Vyro portretas* (fragmentas)

mas yra pamokantis būtent savo vienpusiškumu, siekiant tikrai aiškiai išryškinti sąvokų priešybes.

Ką formos suvokimui reiškė kai kurie stiliaus pokyčiai, paaiškės, jei, užuot aptarę visą figūrą, apsiribosime tik galvos atvaizdo analize.

Dürerio portretinio piešinio ypatingumą lemia ne tik meninė individualių linijų kokybė, bet ir tai, kaip apskritai nupieštos tos ilgos, vienodai išvestos linijos, kuriose visko esama ir kurias taip patogu suvokti; ši savybė, būdinga tiek Düreriui, kiek jo amžininkams, sudaro viso reginio esmę. Primityvistai šią užduotį irgi sprendė grafiškai, ir koks nors galvos atvaizdas bendrais bruožais gali būti labai panašus, bet linijos neišsiskiriančios, joms nebūdinga kristi į akis kaip klasikiniame piešinyje, o forma pasireiškia ne linijomis.

Pavyzdžiu galima laikyti Aldegreverio pieštinį portretą. Šis menininkas, būdamas giminiškas Düreriui, o dar labiau Holbeinui, formą



JAN LIEVENS (1607–1674). *Poeto Jano Voso portretas* (fragmentas)

sutvirtina ryžtingai ir drąsiai nubrėžtais kontūrais. Veido kontūras nenutrūkstančiu, ritmingu judesiu sruvena nuo smilkinių smakro link kaip ilga, vienodai ryški linija, nosis, burna ir akių vokai irgi nupiešti vientisomis linijomis; beretė, pavaizduota kaip gryna siluetinė forma, taip pat įjungiama į sistemą, ir net barzdai atrasta homogeninė išraiška[2]. Tuo tarpu modeliuojant štrichu visiškai apsiribojama sukuriant lytėjimu kontroliuojamą formą.

Visiška šio pavyzdžio priešybė galėtų būti Rembrandto amžininko Lievenso piešta galva. Išraiškos jėga sutelkta nebe kontūre, o vidinėse formos dalyse. Dvi tamsios, gyvai žėrinčios akys, lūpų trūkčiojimas,

[2] Tam tikrų reprodukcijos netikslumų atsirado todėl, kad kai kurios lakšto vietos yra nuspalvintos.

vienur ar kitur sublyksinti, bet tuoj ir vėl pranykstanti linija. Visiškai nėra ilgų linijinio stiliaus rėžių. Kai kuriais linijos fragmentais forma suteikiama burnai, pora išblaškytų štrichų piešiami antakiai ir akys. Kai kur piešinys visai išnyksta. Modeliuojantys šešėliai nebeturi jokios objektyvios galios. Skruostai ir smakras piešiami, visais įmanomais būdais stengiantis išvengti siluetiškumo, t. y. linijiškumo.

Šiame piešinyje ne taip akivaizdžiai, kaip Rembrandto moters akte, tačiau gana aiškiai matyti, jog akcentuojami šviesos deriniai, tamsių ir šviesių masių priešybių žaismas, lemiantis piešinio išraiškos savitumą. Ankstesnysis stilius, siekdamas formos aiškumo, sustabdo vaizdą, o tapybiškasis stilius jau savaime siejasi su judėjimo įspūdžiu; ypatinga jo sprendžiama problema – praeinamumo ir kitimo atvaizdavimas – iš tiesų išplaukia iš pačios jo esmės.

Kitas pavyzdys – rūbas. Medžiagos klosčių kritimas Holbeinui buvo toks reginys, kurį ne tik įmanoma perteikti linijomis, bet, jo nuomone, būtent linijinis suvokimas ir išreiškė tikrąją jo esmę. Mūsų akiai atrodo priešingai. Argi regime ką kita, nei besikaitaliojančias šviesias ir tamsias dėmes, iš kurių kaip tik ir atpažįstame modeliuotę? Jei jau kas nors būtinai norėtų naudoti liniją, atrodytų, jog užtenka ja tik pažymėti daiktų pakraščius. Tačiau pakraščiai čia išties nėra reikšmingi. Tai, kad plokštuma kai kuriose vietose nutrūksta, iš tiesų gali būti suvokiama kaip ypatingas dalykas, bet šis motyvas jokiu būdu nėra svarbiausias. Aišku, jog visiškai kitas požiūris pasireiškia tuomet, kai piešinys paklūsta kontūrinėms linijoms ir kai šios lygios, vienodai išvestos linijos tampa itin gerai matomos. Jomis piešiamas ne tik



HANS HOLBEIN (jaunesnysis, 1497/98–1543). *Kostiumo eskizas*

medžiagos kraštas, bet ir vidinės formos – klosčių įdubos bei iškilimai. Visur aiškios, tvirtos linijos, šviesos ir šešėlio čia apstu, bet – tai ir yra linijinio ir tapybiškojo stiliaus skirtumas – visur linijai suteikiama svarbiausia reikšmė.



GABRIEL METSU. *Kostiumo eskizas*

Tapybiška kostiumo traktuotė – jos pavyzdys galėtų būti Metsu piešinys – linijų visai neatsisako, tačiau neleidžia joms įsigalėti: žvilgsnį pirmiausia atkreipia plokštumos gyvumas. Turinio čia nebeįmanoma išreikšti kontūrais. Kai tik vidinis piešinys išsilieja laisvomis šviesos ir tamsos dėmėmis, plokštumų iškilimai ir įdubos iškart įgauna savito judrumo. Tokios šešėlinės dėmės ne visada yra geometrinės figūros pavidalo: atsiranda forma, kintanti tik tam tikrose ribose ir kaip tik dėl to kelianti nuolat besikeičiančio vaizdo įspūdį. Be to, įtakos turi ir kur kas labiau paryškintas materijos medžiagiškumas. Nors jau Düreris pritaikė kai kuriuos atradimus, kaip geriau perteikti apčiuopiamas medžiagos ypatybes, tačiau klasikinio piešinio stilius medžiagą linksta vaizduoti natūraliau. XVII a. imama domėtis tiek tapybiškumu, tiek paviršiaus plokštumų kokybe. Viskas piešiama pabrėžiant medžiagų minkštumą ar kietumą, rupumą ar lygumą.

Linijinio stiliaus principai įdomiausiai pritaikomi tada, kai objektas nė kiek netinka, kad būtų jais pavaizduotas, jis tam netgi „priešinasi“. Pvz., taip esti vaizduojant lapiją. Galima atskirą lapą nupiešti vien linijomis, tačiau atrodo beveik beprasmiška linijomis vaizduoti lapų masę, lapų tirštumą, kur atskira forma tiesiog išnyksta. Vis dėlto šis uždavinys XVI a. neatrodė neišsprendžiamas. Altdorferio, Wolfo Huberio ir kitų meistrų kūriniuose galima rasti puikių sprendimų: tai, kas atrodo neapčiuopiama, pavaizduota linijine forma, kuri trykšta energija ir tobulai išreiškia augalo savybes. Kas žino šiuos piešinius, tam



WOLF HUBER (1485/90–1553). *Golgota*

tikrovė dažnai juos primins; jie atrodo oriai net greta stulbinančių į tapybiškumą orientuotos technikos pasiekimų. Šie piešiniai – tai ne blogesnis vaizdavimas, tai tiesiog kitaip pamatyta gamta.

Tipiškas tapybiškas piešinys galėtų būti A. van de Velde's darbas. Čia nebesilaikoma nuostatos sprausti vaizdą į schemą aiškiais, nuosekliais štrichais, čia koziris – beribiškumas ir linijų masė, neleidžianti suvokti atskirų piešinio elementų. Štrichavimu, išlaikančiu vos apčiuopiamą ryšį su objektyvia forma ir kuriamu tik intuityviai, pasiekiamas toks įspūdis, jog tariamės matantys tirštą judančią medžių lapiją. Piešinyje gana aiškiai matyti, kad tai gluosniai. Neaprašoma, begalinė formų įvairovė, kuri, atrodo, negali būti atvaizduota griežtomis linijomis, įveikiama tapybinėmis priemonėmis.



ADRIAEN VAN DE VELDE (1636–1672). *Lūšnelė tarp medžių*

Pagaliau pažvelgus į viso peizažo piešinį akivaizdu, jog gryną linijinį vaizdą, kai vienodai aiškiu kontūru apvedamas kiekvienas daiktas, ar jis būtų arti, ar toli, suvokti lengviau, nei tokį landšafto piešinį, kuriame nuosekliai taikomas tapybiško daiktų suliejimo principas. Tokių lakštų esama, pvz., tarp van Goyeno darbų. Jie – tarsi jo toninių ir beveik monochrominių paveikslų ekvivalentai. Daiktų ir lokalinių jų spalvų pritemdymą laikydami neabejotinai tapybišku motyvu, galime čia pridėti tokį ypač tipišką tapybiškojo stiliaus piešinį (datuojamas 1646 m.).

Laivai vandenyje, krantas su medžiais ir namais, figūros ir beformiškumas – viskas supinta į nelengvai išraizgomą linijų audinį. Nepasakytum, kad nukenčia atskirų daiktų formos, nes puikiai galima įžiūrėti viską, ko reikia, bet jos taip sukibusios vienos su kitomis, tarsi būtų iš tos pačios medžiagos ir persmelktos to paties virpančio judėjimo. Visiškai nemąstome apie tai, vieną ar kitą laivą regime arba kaip pastatytas namas pakrantėje: tapybiškai orientuotas žvilgsnis prisitaiko suvokti bendrą reginio visumą, kur atskiras daiktas nebeturi jokios reikšmės. Jis paklūsta bendrai visumai, visų linijų vibravimas padeda joms susipinti į vienalytę masę.

# TAPYBA

## I. TAPYBA IR PIEŠINYS

Traktate apie tapybą Leonardo perspėja tapytojus, kad jie neapibrėžtų formos linijomis[3]. Atrodytų, jog tai prieštarauja viskam, kas iki šiol buvo teigiama apie Leonardo ir XVI amžių. Tačiau taip atrodo tik iš pirmo žvilgsnio. Tai, apie ką kalba Leonardo, tėra technikos dalykas, ir visai įmanoma, jog toji pastaba skirta Botticelli, ypač mėgusiam juodu kontūru apvesti figūras, bet įsigilinus matyti, kad Leonardo yra daug linijiškesnis už Botticelli nepaisant to, kad jo modeliuotė švelnesnė ir jis jau atsisakė sauso figūrų dėliojimo fone. Čia viską lemia toji nauja jėga, kuria paveiksle trykšta kontūras, prikaustydamas žiūrovo žvilgsnį.

Imdamiesi paveikslų analizės, siūlytume neužmiršti tapybos ir piešinio santykio problemos. Mes į viską įpratę žiūrėti taip nusiteikę tapybiškumui, kad net matydami linijinės dailės kūrinius formą suvokiame menkiau, nei buvo sumanęs kūrėjas, o jei žvelgiama tik į fotografiją, tapybiškas susiliejimas plėtojamas dar toliau, jau nekalbant apie mūsų knygų mažo formato cinko klišes (reprodukcijų reprodukcijas). Reikia tikrai gero įgudimo, kad pamatytume paveikslus taip linijiškai, kaip jie buvo sumanyti. Vien geros valios tam nepakanka. Net jei tikime, kad linija įvaldyta, ilgainiui vis labiau skiriasi linijinis matymas ir linijinis matymas bei tai, kad šio formos elemento poveikis gali vis stiprėti.

Holbeino tapytą portretą suvoksime geriau, jei anksčiau esame įdėmiai studijavę Holbeino piešinius. Bene vienintelė linijinio stiliaus pasiekta aukštuma – linijos – nors Holbeinas jomis pavaizdavo tik tas vaizdo dalis, „kur forma išlinksta", – piešinyje pasireiškia tiesiogiai, tačiau tapytas paveikslas turi vien linijinį pamatą. Žiūrint į paveikslą, turi išryškėti esminis dalykas – piešinio schema.

Apie paprastą piešinį galima pasakyti, kad pavadinimas „linijinis stilius" tėra tik fenomeno dalis, nes modeliuotė gali būti perteikta taip pat ir nelinijiniu būdu, kaip Holbeino kūryboje ar kaip jau minėtame Aldegreverioo pavyzdyje, o žiūrėdami į tapybą iš tiesų įsisąmoniname, jog įprastinis stiliaus apibrėžimas čia paremtas tik vieninteliu požymiu. Viską uždengiančiais pigmentais tapyba iš esmės sukuria plokštumas ir tuo skiriasi nuo kiekvieno piešinio, net jei lieka monochro-

[3] Plg. Leonardo, *Buch von der Malerei,* ed. Ludwig, 140 (116).

miška. Ji naudojasi ir linijomis, jos juntamos visur, bet tik kaip plastiškai suvoktų ir apčiuopiamumo principu sumodeliuotų plokštumų ribos. Ypač svarbi pastaroji sąvoka. Modeliavimo apčiuopiamumas lemia piešinio priklausymą linijiniam menui, net jei šešėliai gula ant popieriaus visai nelinijiškai, o tik kaip skystas dūmelis. Tapyboje toks šešėliavimo būdas iš anksto savaime suprantamas. Tačiau kitaip nei piešinyje, kur, palyginti su plokštuminiu modeliavimu, svarbią reikšmę turi kontūrai, čia sukuriama pusiausvyra. Linijiškumas piešinyje yra kaip rėmai, į kuriuos įspraustas modeliuojantis šešėlis, o paveiksle abu elementai susilieja į vieną, ir viską persmelkiantis vienodas plastinės formos ribų pastovumas tik pakoreguoja visur vienodą plastinį modeliuotės pastovumą.

## 2. PAVYZDŽIAI

Po šio įvado galima būtų palyginti porą linijinės ir tapybiškosios tapybos pavyzdžių. Dürerio 1521 m. tapyta galva sukurta pagal planą, labai panašų į Aldegreverio tapytos galvos (jos iliustraciją pateikėme anksčiau) planą. Labai išraiškingas žemyn nuo kaktos besileidžiantis siluetas, rami, tiksli lūpų pjūvio linija, nosies šnervės, akys – viskas apibrėžta vienodai, net pati mažiausia raukšlytė. Kaip formų ribos paruoštos lytėjimui, taip ir plokštumos sumodeliuotos būtent lytėjimo organams – tvirtai ir lygiai, o šešėliai pavaizduoti kaip formą visiškai užklojančios tamsios dėmės. Daiktas ir jo atvaizdas visiškai sutampa. Žiūrint iš arti, vaizdas lygiai toks pat, kaip ir žiūrint iš toli.



ALBRECHT DÜRER. *Jaunuolio portretas*

Šiam pavyzdžiui priešinga Franso Halso forma nebeturi nieko bendra su apčiuopiamu-



FRANS HALS (apie 1580/85–1666). *Vyro portretas*

mu. Ji tokia pat nepagaunama, kaip vėjo siūbuojamas krūmas ar upės bangos. Vaizdas iš arti ir vaizdas iš toli gerokai skiriasi vienas nuo kito. Neatitraukdamas dėmesio nuo atskirų potėpių, stovėdamas priešais paveikslą jautiesi turįs stebėti jį iš toliau. Žiūrėjimas iš visai arti – beprasmis. Linijinis modeliavimas pakeistas modeliavimu teptuko potėpiais. Šiurkščias, įtrūkimų išraižytas plokštumas sunku tiesiogiai palyginti su gamta. Jos skirtos tik akiai ir neatsiskleidžia pojūčiams kaip apčiuopiamos plokštumos. Ankstesnės formų linijos sugriautos. Jokio atskiro štricho negalima suprasti tiesiogiai. Nosis blizga, trūkčioja, akys mirkčioja, lūpos juda. Tai lygiai ta pati nutolusių nuo formos ženklų sistema, kurią anksčiau analizavome Lievenso darbe. Mažos mūsų iliustracijos, žinoma, tik labai netobulai gali perteikti tai, apie ką kalbame. Galbūt įtikinamiausia čia pasirodys baltinių traktuotė.

Kai mus vienu metu veikia šie priešingi stiliai, individualūs skirtumai praranda reikšmę. Tada matome, kad tai, ką pateikia Fransas Halsas, iš esmės naudojo ir van Dyckas, ir Rembrandtas. Juos skiria tik panaudojimo mastas, o lyginant su Düreriu jie susiburia į vieną glau-

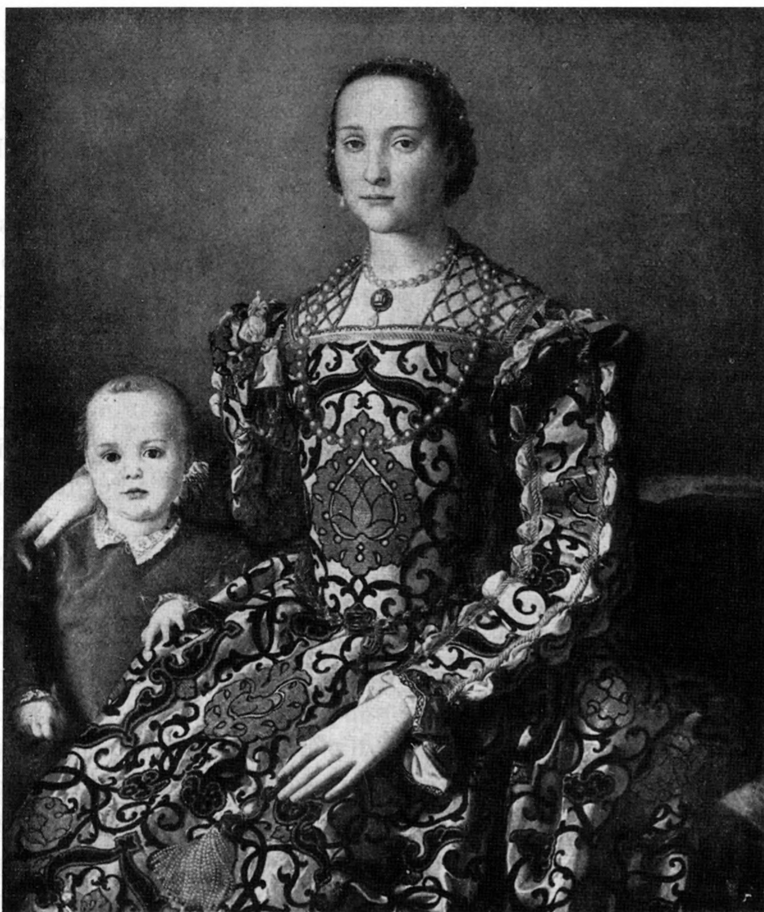
džią grupę. Tačiau vietoje Dürerio galėtų būti Holbeinas, Massysas ar Raffaello. Kita vertus, izoliuotai stebint atskirą tapytoją ir apžvelgiant jo kūrybos raidą nuo pradžios iki galo, negalima išvengti tų pačių stiliaus apibūdinimų. Jaunojo Rembrandto tapyti portretai yra santykinai plastiškesni ir linijiškesni, nei subrendusio meistro.

Nors atsidėjimas vien optiniam reiškiniui visuomet reiškia aukštesnę raidos pakopą, tuo dar nepasakoma, kad grynas plastinis tipas yra pati pradžia. Linijinis Dürerio stilius nėra tik jau egzistavusios linijinės sistemos tradicijos tobulinimas, bet kartu reiškia visų prieštaringų XV a. stiliaus elementų įveikimą.

Perėjimas iš grynojo linijiškumo į tapybiškąjį XVII a. matymą geriausiai įžvelgiamas portreto raidoje. Tačiau čia negalime į ją įsigilinti. Apskritai galima pasakyti tik tiek, kad joje vis didesnės reikšmės įgauna šviesokaita, o tai paruošė dirvą tapybiškam suvokimui. Ką tai reiškia, bus aišku kiekvienam, kuris palygins kad ir Antoniso Moro darbus su vis dar jam giminišku Hansu Holbeinu. Nors pirmojo dailininko paveiksluose plastiškumas išlieka, bet šviesios ir tamsios dėmės čia jau gerokai savarankiškesnės ir gyvesnės. Formų kraštams netenkant vienodo aštrumo, didesnės reikšmės įgyja visa tai, kas nėra linija. Sakoma, kad formą imta matyti platesnę – tai reiškia, jog masės įgavo daugiau laisvės. Tada atrodo, lyg šviesa ir šešėliai pradėtų kur kas gyviau susiliesti vieni su kitais, – taip veikiamos akys iš pradžių išmoko pasitikėti regimybe ir galiausiai visiškai nutolusį nuo formos piešinį ėmė laikyti pačia forma.

Toliau pateiksime du aprengtos figūros pavyzdžius, iliustruojančius tipišką stilių priešingumą. Tai romantiškojo meno atstovai Bronzino ir Velázquezas. Tai, kad jie skirtingos kilmės, mums nėra itin svarbu, nes norime tik išsiaiškinti sąvokas.

Bronzino tam tikra prasme galima vadinti Italijos Holbeinu. Jo paveikslas įsidėmėtinas galvos piešiniu ir metališku linijų ir plokštumų tikslumu, tačiau pirmiausia – kaip akivaizdžia linijine maniera sukurtas puošnaus kostiumo atvaizdas. Jokio žmogaus akis negalėtų taip matyti daiktų – turiu galvoje šį vienodą, tolygų linijų tikslumą. Dailininkas nė akimirką neužmiršta besąlygiško daiktų aiškumo. Atrodo, lyg vaizduojant knygų lentyną knyga po knygos būtų apvedžiojamos vienoda lygia linija, tuo tarpu šį reginį stebinti akis fiksuoja tik mirgėjimą, apgaubiantį visumą, į kurį vienur mažiau, kitur labiau įsilieja atskira forma. Toks regimybę fiksuojantis žvilgsnis buvo būdingas



ANGELO BRONZINO (1503–1572). *Eleonora Toledietė su sūnumi Giovanni*

Velázquezui. Mažosios jo princesės suknelė buvo išsiuvinėta zigzaginiais raštais, tačiau tai, ką jis vaizduoja, nėra ornamentas, bet mirguliuojantis visumos paveikslas. Bendrais bruožais iš toliau matomas raštas praranda savo ryškumą, bet tuo pat metu neatrodo neaiškus. Gerai matyti tai, ką matė tapytojas, bet formos neapčiuopiamos, jos pasirodo ir išnyksta, jas nušviečia blizgančios medžiagos šviesa, o visumą lemia šviesos bangų ritmas, kuris taip pat (tai iliustracijoje nebeįžiūrima) užpildo ir paveikslo foną.

Žinoma, kad klasikinis XVI a. ne visuomet tapė medžiagas taip, kaip Bronzino, ir kad Velázquezas panaudojo tik *vieną* tapybiškosios interpretacijos galimybę, bet lyginant su didžiuoju stilių kontrastu atskiri variantai nėra svarbūs. Grünewaldas yra tiesiog savo epochos tapybiš-



DIEGO VELAZQUEZ (1599–1660). *Infantė Margarita Teresė*

kojo stiliaus stebuklas; „Šv. Erazmo disputas su Mauricijumi" (Miunchenas) yra vienas paskutiniųjų jo kūrinių, tačiau vien palyginus auksu siuvinėtą šį Erazmo arnotą su Rubenso kūryba kontrasto poveikis yra toks stiprus, kad neįmanoma atsieti Grünewaldo nuo XVI a. dirvos.

Plaukai Velázquezo darbuose kelia tobulo medžiagiškumo įspūdį, nors nenupiešta nei atskira garbana, nei atskiras plaukas, o tik šviesos žaismas, kuris turi mažai ką bendro su objektyviu substratu. Medžiaga niekada nebuvo tobuliau atvaizduota, nei tada, kai Rembrandtas senatvėje nutapė žilą barzdą, plačiai paskleisdamas pigmentus, ir vis dėlto čia niekur nerasime apčiuopiamo formos panašumo, kurio taip siekė

Düreris ir Holbeinas. Jo nėra grafikos lakštuose, kur tokia stipri pagunda bent vienur ar kitur atskirais štrichais išskirti kiekvieną plauką; vėlyvieji Rembrandto ofortai apskritai nelygintini su apčiuopiama tikrove, jie remiasi tik visumos regimybe.

Pereinant į kitą sritį, tą pat galima pasakyti ir apie begalinės krūmų ir medžių lapų daugybės vaizdavimą. Klasikinė dailė pabandė sukurti gryną lapais apklėsto medžio tipą, t. y., kai buvo įmanoma, vaizdavo vainiką su atskirai apibrėžtais lapais. Žinoma, šis siekimas gali būti įgyvendintas tik iš dalies. Žiūrint iš nedidelio atstumo atskirų formų suma susilieja į vieną masyvią formą ir joks, net ploniausias, teptukas neįstengtų jos detalizuoti. Vis dėlto vaizduojamoji linijinio stiliaus dailė įsitvirtino ir čia. Nors neįmanoma perteikti apibrėžto atskiro lapo, tačiau yra lapų kuokštas, atskiros lapų grupės, kurioms galima suteikti apibrėžtą formą. Iš tokių iš pradžių aiškiai nupieštų lapų kuokštų, palaipsniui atsirandant vis gyvybingesnei šviesių ir tamsių masių kaitai, išaugo nelinijinis XVII a. medis, kur viena šalia kitos klojamos atskiros spalvų dėmės nesistengiant, kad atskira dėmė būtų tapati modeliu pasirinktai lapo formai.

Jau klasikiniam linijiniam stiliui buvo žinomas toks vaizdavimas, kai teptuku tapytas formos piešinys sukuriamas visiškai laisvomis linijomis ir taškais. Štai puikus pavyzdys. Albrechtas Altdorferis taip vaizduoja savo „Šv. Jurgio“ peizažo lapiją (1510, Miuncheno pinakoteka). Aišku, jog šis trapus linijų raizginys neatitinka kūniškos tikrovės, bet tai vis tiek yra tik linijos, aiškūs ornamentiniai raštai, kurie turi būti matomi patys savaime ir išlieka ryškūs ne tik apžvelgiant visumą, bet ir žiūrint iš arčiau. Toks jų esminis skirtumas lyginant su tapybišku XVII a. medžio lapų vainiku.

Norėdami kalbėti apie tapybiškojo stiliaus nuojautas, jas lengviau įžvelgsime XV, negu XVI amžiuje. Nepaisant vyraujančio polinkio į linijiškumą, ten esama atskirų jo neatitinkančių išraiškos būdų, kurie vėliau dėl to buvo laikomi negrynais. Jie prasiskverbė net ir į grafiką. Pvz., senuose Niurnbergo medžio raižiniuose (Wolgemutas) yra krūmų piešinių, savo nutolusiomis nuo formos, suraizgytomis linijomis keliančių įspūdį, kurio negalima pavadinti kitaip, kaip tik impresionistiniu. Tik Düreris, kaip jau anksčiau minėta, visą regimąjį turinį nuosekliai padarė priklausomą nuo formą apibrėžiančios linijos.



ALBRECHT DÜRER. *Šv. Jeronimas celėje*

Baigdami dar palyginsime Dürerio graviūrą „Šv. Jeronimas" – linijišką interjero vaizdą – su to paties motyvo tapybišku vaizdavimu Ostade's darbe. Vis dėlto įprastos iliustracinės medžiagos neužtektų norint pademonstruoti linijiškumą su visu jo apibrėžtumu, kaip visuma atsiskleidžiančiu kokioje nors scenoje. Mažose paveikslų reprodukcijose viskas atrodo lyg nutrinta. Norėdami išaiškinti, kaip iš gilumos išryškėja griežtu kontūru apvestų kūnų dvasia, nustelbdama atskirą figūrą, turime pasitelkti graviūrą. Iš Ostade's kūrybos taip pat pateiksime ofortą, nes paveikslo fotografija labai mažai ką atspindi. Taip lyginant itin išryškėja priešybių esmė. Tas pats motyvas – uždara iš šono apšviesta erdvė – žiūrint į vieną ir į kitą paveikslą veikia visai skirtingai. Vienur viskas apribota, plokštumos apčiuopiamos, daiktai izoliuoti, kitur viskas – tik perėjimas ir judėjimas. Čia lemia šviesa, o ne plastinė forma: pritemdytoje visumoje išryškėja atskiri daiktai, tuo tarpu pirmajame pavyzdyje daiktai suvokiami kaip svarbiausias dalykas, o šviesa – kaip šalutinis elementas. Čia visiškai išvengta Dürerio bandymų plastinėmis ribomis atskirus kūnus pavaizduoti apčiuopiamais: visi kraštai netvirti, plokštumos nebeapčiuopiamos, šviesa liejasi



ADRIAEN VAN OSTADE (1610–1685). *Studija*

laisvai kaip srovė, pralaužusi užtvanką. Daiktai tebėra atpažįstami, bet jie kažin kaip ištirpsta, keldami antdaiktiškumo įspūdį. Matome žmogų prie molberto, o už jo nugaros – į priekį išsikišusį tamsų kampą; abu vienodai aiškūs, bet tamsi vienos formos masė susilieja su tamsia kitos formos mase ir su tarp jų atsirandančiomis šviesos dėmėmis – taip sukuriamas judesys, kuris išplitęs užvaldo paveikslo erdvę, būdamas savarankiška jėga.

Jokios abejonės, kad vienur jaučiama ta pati dailės kryptis, kuriai priskiriamas ir Bronzino, o kitur, nepaisant visų skirtingumų, paralelė yra Velázquezo kūryba. Čia nereikėtų pamiršti, kad vaizdavimo stilius visuomet susijęs su to paties poveikio siekiančiu formų išdėstymu. Kaip šviesa veikia tarsi vienalytis judėjimas, taip ir daiktų formos

įtraukiamos į panašią judėjimo tėkmę. Sustingimas pakeičiamas gyvu virpančiu judesiu. Kairioji pusė, kuri Dürerio darbe atrodo tarsi apmiręs atramos stulpas, sušvito savitu mirgesiu, lubos ir sraigtiniai laiptai ne tik nesutvirtinti, bet ir labai sudėtingos formos, kampai nebe tvarkingi ir aiškiai matomi, bet užgriozdinti visokiausiais paslaptingais rakandais – tiesiog pavyzdinė „tapybiška netvarka". Kambaryje tvyranti prieblanda pati savaime yra puikiausias tapybiškos medžiagos motyvas.

Vis dėlto tapybiškas matymas, kaip jau buvo minėta, nebūtinai susijęs su tapybiškomis dekoracijomis. Tema gali būti daug paprastesnė, visai ne pitoreskiška, bet atitinkamai pavaizdavus ji gali įgauti nuolatinio judėjimo žavesio, kuris pranoksta visą medžiagai būdingą tapybiškumą. Juk talentingi dailininkai, tapę tapybiškai, visuomet ilgainiui atsisakydavo „pitoreskiškumo". Kaip mažai jo matome Velázquezo darbuose!

## 3. SPALVA

Tapybiškumas ir spalvingumas – visiškai skirtingi dalykai, bet būna tapybiškų ir netapybiškų spalvų, ir apie tai derėtų bent užsiminti. To negalima parodyti reprodukcijose – tai galbūt pateisina, kad mūsų svarstymas toks trumpas.

„Apčiuopiamo" ir „regimo" vaizdo sąvokų čia negalima taikyti tiesiogiai, tačiau tapybiškos ir netapybiškos spalvos priešybė pagrįsta visai panašiai suprantamu sąvokų skirtumu, kai vienur spalva suvokiama kaip pastovus elementas, o kitur svarbiau tapsmas ir kitimas, t. y. vienspalvis objektas spindi įvairiausiomis spalvomis. Žinoma, tam tikri lokalinės spalvos pokyčiai visada priklausydavo nuo daikto padėties šviesos atžvilgiu, tačiau dabar siekiama dar daugiau: vienodai svarbių pamatinių spalvų samprata susvyruoja, vaizdas švyti įvairiausiais atspalviais, o spalva apgaubia visą pasaulį tik kaip regimybė, kaip kažin kas plevenantis ir nuolat judantis.

XIX amžiuje piešinyje atsiskleidė tolesnė akiai atsiveriančio tapsmo vaizdavimo plėtotė, tuo tarpu naujasis impresionizmas spalvos traktavimu pažengė kur kas toliau nei barokas. Tačiau esminis skirtumas visiškai aiškiai matomas jau pereinant iš XVI į XVII amžių.

Leonardo ar Holbeinui spalva – puiki medžiaga, paveiksle išlaikanti kūniškąjį tikroviškumą ir vertinga pati savaime. Nutapytas mėlynas

apsiaustas veikia mus ta pačia materialia spalva, kurios apsiaustas buvo arba galėjo būti iš tikrųjų. Nepaisant šviesių ir tamsių dalių tam tikrų skirtumų, iš esmės spalva išlieka tapati sau. Todėl Leonardo reikalauja, kad šešėliai būtų tapomi į pagrindinę spalvą būtinai įmaišant juodos. Tai būsiąs „tikras" šešėlis[4].

Tai skamba juo keisčiau, kad Leonardo tikrai jau žinojo, kaip šešėlyje atsiranda papildančios spalvos. Tačiau jam neatėjo į galvą pritaikyti šias teorines žinias meninei praktikai. Lygiai taip pat jau L. B. Alberti pastebi, kad einančio per žalią pievą žmogaus veidas nusidažo žaliai[5], tačiau ir jam šis faktas atrodė visai nesusijęs su tapyba. Čia matome, kaip mažai stilių paveikia vien gamtos stebėjimai ir kad didžiausios, lemiančios reikšmės turi dekoratyvumo samprata bei skonio įsitikinimai. Tai, kad Düreris jaunystėje savo spalviniuose gamtos etiuduose naudoja vieną būdą, o paveiksluose – visiškai kitą, tik patvirtina šį principą.

Vėlesnių laikų menas prarado šį supratimą apie lokalinės spalvos esmę; tai lėmė ne vien natūralizmas, bet ir naujas spalvinio grožio idealas. Būtų per griežta teigti, kad lokalinės spalvos nebėra, bet pasikeitimas yra būtent tas, jog materialusis medžiagos aspektas pasitraukia į antrą planą, o svarbiausiu dalyku tampa tai, kas vyksta jos paviršiuje. Tiek Rubensas, tiek Rembrandtas šešėliams vaizduoti naudoja visiškai kitą spalvą, o tai, kad ši spalva nėra savarankiška, bet tik mišinio komponentas, reikėtų laikyti tik nedideliu skirtumu. Rembrandtui tapant raudoną apsiaustą (turiu galvoje „Hendrickje's Stoffels portrete" pavaizduotą mantiją (Berlynas) svarbiausia ne raudona spalva pati savaime, bet tai, kaip spalva bežiūrint kinta stebėtojui prieš akis: šešėlyje matyti intensyvūs žali bei mėlyni tonai, o gryna raudona iškyla į šviesą tik akimirksnį. Akcentuojama nebe būtis, bet tapsmas ir kitimas. Todėl spalvai tenka visiškai naujas gyvenimas. Ji nesileidžia apibrėžiama ir kiekviename taške kiekvieną akimirką yra vis kita.

Čia galima prisiminti ir mūsų jau minėtą plokštumos išardymą. Aiškių lokalinių spalvų stiliaus modeliuotė yra laipsniška, o čia pigmentai gali būti išdėstyti tiesiog vienas šalia kito. Taip spalva dar labiau netenka materialumo. Tikrovė – nebe pozityviai egzistuojanti spalvinė plokštuma, bet regimybė, kintanti dėl atskirų spalvinių dėmių, štrichų ar taškų. Šiuo atveju stebėti paveikslą iš toliau yra tiesiog būtina, bet

[4] Leonardo, op. cit., 729 (703): „gual'è in se *vera* ombra de' colori de' copri".
[5] L. B. Alberti, *Della pittura libri tre*, ed. Janitschek, p. 67 (66).

nuomonė, kad teisingas tėra tiktai viską suliejantis žvilgsnis, taip pat nepagrįsta. Stebėti vieną šalia kito nutapytus spalvų potėpius įdomu ne vien tik technikos specialistams – juk galiausiai toks stebėjimas siekia neapčiuopiamumo įspūdžio, kurį žvelgiant tiek į piešinį, tiek į koloritą sukelia nutolusi nuo formos faktūra.

Jei kas norėtų vaizdžiai išsiaiškinti šią raidą paprastu pavyzdžiu, teįsivaizduoja sau, kaip kokį nors indą pripildęs vanduo kylant temperatūrai ima burbuliuoti. Tai vis dar tas pats elementas, bet iš ramaus jis tapo judančiu ir iš apčiuopiamo – neapčiuopiamu. Tik šiuo pavidalu gyvenimą pripažįsta barokas.

Šį palyginimą galėjome pavartoti kiek anksčiau. Būtent tokius vaizdinius galėtų sukelti tapybiškojo stiliaus šviesių ir tamsių dėmių išsiliejimas viena į kitą. Tačiau naũja yra sudedamųjų dalių gausa spalvoje. Galiausiai šviesa ir šešėlis yra vienarūšiai dalykai, o kalbėdami apie koloritą, susiduriame su skirtingų spalvų deriniu. Ligšioliniame mūsų dėstyme ši gausa dar nebuvo minima, kalbėjome apie spalvą, o ne apie spalvas. Aprėpdami akimis visą bendrą kompleksą, kol kas nekreipiame dėmesio į spalvų harmoniją (tai kito skyriaus tema), o remiamės tik tuo, kad klasikinio stiliaus atskiri spalviniai elementai išdėstyti izoliuotai, tuo tarpu atskira tapybiškojo kolorito spalva yra taip įtvirtinta bendrame fone, kaip vandens lelija įsišaknijusi tvenkinio dugnė. Holbeino spalvų emalis išskirstytas dalimis kaip emalio gardeliai ant metalinio dirbinio, Rembrandto darbuose spalva kai kur prasiveržia iš paslaptingos gelmės – pavartosime kitą palyginimą – it ugnikalnis išspjautų kunkuliuojančią lavą, kai žinome, jog kraterio žiotys kiekvieną akìmirką gali atsiverti naujoje vietoje. Skirtingas spalvas neša vieninga tėkmė, ir šis įspūdis aiškiai kyla dėl tų pačių priežasčių, kaip ir mums jau žinomas vieningo šviesos ir šešėlių judėjimo įspūdis. Paprastai tuomet kalbama apie vientisą kolorito toniškumą.

Taip praplėsdami spalvingumo ir tapybiškumo sąvoką, galime susilaukti priekaišto, jog tai – nebe matymo, bet tik tam tikro dekoratyvaus išdėstymo sritis. Juk čia matome tam tikra tvarka parinktas spalvas, o ne ypatingai suvoktą regimybę. Esame pasirengę šitokiam prieštaravimui. Žinoma, spalvų srityje taip pat esama objektyvaus tapybiškumo, tačiau įspūdis, kurio siekiama parenkant ir išdėstant spalvas, nėra tapatus tam, kurį mato akis, tiesiog stebėdama tikrovę. Pasaulio spalvų sistema irgi nėra pastovi, ją galima vienaip ar kitaip interpretuoti. Galima sutelkti žvilgsnį arba į kurią nors vieną spalvą, arba į spalvų

sąsajas ir judėjimą. Žinoma, vienos spalvinės gamos iš prigimties yra labiau persmelktos vieningo judėjimo nei kitos, bet galiausiai viską galima suvokti tapybiškai ir dėl to neverta pasinerti į spalvas aptraukiančias miglas, kaip daro kai kurie pereinamojo amžiaus olandų tapytojai. Savaime suprantama, kad ir čia imitavimą lydi tam tikri dekoratyvumo sampratos reikalavimai.

Tapybiškam piešiniui ir tapybiškam koloritui, be judėjimo efekto, bendra dar ir tai, jog vienur šviesa, o kitur spalva įgyja savarankišką, atsietą nuo daiktų gyvenimą. Todėl tapybiškais visų pirma vadinami tie gamtos motyvai, kuriuose sunkiai atpažįstamas daiktiškas spalvos pamatas. Ramiai kabanti trispalvė vėliava nėra tapybiška, daug tokių vėliavų tapybiško įspūdžio irgi nesukeltų, nors spalvos pasikartojimai ir perspektyvinis tono kitimas jau suteikia palankių momentų. Tačiau vėliavoms plevėsuojant vėjyje išnyksta aiškiai apibrėžti dryžiai ir tik vienur kitur išryškėja atskiri spalvos fragmentai – šį reginį mes jau pasirengę pripažinti tapybišką. Dar aiškesnis margo šurmuliuojančio turgaus pavyzdys: tapybiškumą sukuria ne margumas, bet spalvų liejimasis vienoms į kitas, jų nebegalima priskirti atskiriems objektams, tačiau, kitaip nei žiūrėdami į paprastą kaleidoskopą, esame įsitikinę daiktiška kiekvienos spalvos reikšme. Tai dera prie anksčiau pateiktų pastabų apie tapybišką siluetą ir kitus panašius dalykus. Ir atvirkščiai, klasikinis stilius nesukelia jokio spalvų įspūdžio, nesusijusio su atitinkamos formos įspūdžiu.

## SKULPTŪRA

### I. BENDROSIOS PASTABOS

Apibūdindamas baroko skulptūrą, Winckelmannas su pašaipa sušuko: „Koks kontūras!“ Uždarą savyje, iškalbingą kontūro liniją jis suvokia kaip esminį kiekvienos skulptūros bruožą ir tuojau nusisuka, jei kontūras jam nieko nesako. Tačiau greta skulptūros su prasmingu, pabrėžtu kontūru įmanoma ir skulptūra, kai kontūrui neteikiama didelė reikšmė, kai išraiška formuojama ne linija – būtent tokį meną kūrė barokas.

Skulptūra, būdama kūniškų masių menas, tiesiogine prasme linijų neturi, tačiau egzistuoja linijinės ir tapybiškosios plastikos priešpriešą, o abiejų stilių poveikis čia ne mažiau skirtingas nei tapyboje. Klasiki-

nė skulptūra orientuota į ribas: nėra jokios formos, pasireiškiančios ne tam tikru linijiniu motyvu, jokios figūros, apie kurią nebūtų galima pasakyti, pagal kokias nuostatas ji sumanyta. Barokas neigia kontūrą ne pašalindamas silueto poveikį, bet neleisdamas figūrai sustingti tam tikru siluetu. Jos negalima įtvirtinti konkrečiomis formomis, ji bematant tarsi išsprūsta norinčiam ją suvokti stebėtojui. Žinoma, į klasikinę skulptūrą irgi galima žvelgti iš įvairių pusių, bet greta pagrindinio aspekto kiti yra aiškiai tik *šalutiniai.* Vėl grįžtant prie pagrindinio motyvo, jaučiamas ryškus lūžis, ir aišku, kad čia siluetas reiškia daugiau nei atsitiktinė regimosios formos riba: šalia figūros jis siekia savarankiškumo kaip tik todėl, kad jis yra uždaras savyje. Barokinio silueto esmė, atvirkščiai, yra ta, kad jam nebūdingas toks savarankiškumas, linijinio motyvo niekur nereikia įtvirtinti kaip vertybės savaime. Jokiu aspektu forma neatsiveria visa. Galima pasakyti ir daugiau: tik nutolęs nuo formos kontūras yra tapybiškas kontūras.

Taip pat pateikiamos ir plokštumos. Egzistuoja ne tik objektyvus skirtumas, kad klasika mėgsta ramias plokštumas, o barokas – judančias. Vienur svarbiau tam tikros apčiuopiamos vertybės, kitur viskas tėra perėjimas ir kitimas, vienur vaizduojama įkūnijanti egzistenciją išliekanti forma, kitur – nuolatinio virsmo reginys, kai vaizdavimu numatomas poveikis, svarbus nebe rankai, bet akiai. Klasikinis menas šviesias ir tamsias dėmes daro priklausomas nuo plastinės formos, barokas šviesą tarsi pažadina savarankiškam gyvenimui. Ji laisvai mirga ant plokštumų, ir kartais atrodo, kad forma visiškai nugrimzta į šešėlių tamsą. Taigi neturėdama tų galimybių, kuriomis laisvai gali naudotis dviejų dimensijų tapyba, kuri yra regimybės vaizdavimo menas, skulptūra savo ruožtu irgi imasi formos apibrėžimo, nebeturinčio nieko bendra su objektyvia forma ir todėl jo negalima pavadinti niekaip kitaip, kaip tik impresionistiniu.

Kai skulptūra šitaip susijungia su gryna optine regimybe ir liaujasi apčiuopiamą tikrovę vertinti kaip esminį dalyką, jai tampa prieinamos visai naujos sritys. Ji lenktyniauja su tapyba, vaizduodama momentinį vyksmą, ir akmuo pasirodo esąs tinkamas sukurti kiekvienos medžiagos iliuziją. Menininkai gali perteikti akių blizgesį, šilko mirgėjimą ar kūno minkštumą. Nuo tada, kai kiekvienąsyk atgimsta klasicizmas, ginantis linijos teises ir apčiuopiamus tūrius, jis tarsi stengiasi priekaištauti šiam medžiagiškumui, ardančiam stiliaus grynumą.

Tapybiškos figūros niekada nėra izoliuotos figūros. Judėjimas turi tęstis toliau ir nesustoti nejudančioje erdvėje. Net nišos šešėlis dabar turi kitą reikšmę, nei anksčiau: jis nebėra vien tik fonas, o įtraukiamas į judėjimo žaismą – gilumos tamsa susijungia su figūros šešėliu. Architektūra dažniausiai turi palaikyti skulptūros keliamą įspūdį, paruošdama judesiui arba jį pratęsdama. Jei prie to dar prisideda smarkus objektyvus judėjimas, kyla nuostabus vienybės įspūdis, kurį juntame šiaurietiškuose barokiniuose altoriuose, kurių figūros taip harmoningai dera prie visumos, jog atrodo kaip putų karūna architektūros bangų mūšoje. Išplėštos iš visumos jos praranda bet kokią reikšmę – tai liudija daugybė nevykusių eksponatų šiuolaikiniuose muziejuose.

Skulptūros istoriją taip pat sunku apibūdinti terminologiškai, kaip ir tapybos istoriją. Kur baigiasi linijiškumas ir prasideda tapybiškumas? Klasikiniame mene irgi galima išskirti didesnį arba mažesnį tapybiškumą, o jei tuo pat metu didėja šviesokaitos reikšmė ir apibrėžta forma vis labiau užleidžia vietą neapibrėžtai, tokį procesą galima vadinti raida tapybiškumo link, tačiau niekaip neįmanoma pirštu parodyti to taško, kuriame šviesos ir formos judėjimas įgauna tokią laisvę, kad būtų galima taikyti tapybiškumo sąvoką tikrąja šio žodžio prasme.

Čia būtų naudinga iškart pažymėti, kad tiek ryškus linijiškumas, tiek plastinis apibrėžtumas yra ilgesnės raidos rezultatai. Tik XV a. italų skulptūroje išsivystė didesnis linijos pajutimas ir, neatsisakydami tam tikro tapybiško judesio žavesio, menininkai formų ribas ima laikyti savarankiškomis. Teisingai nustatyti, kiek stiprus silueto poveikis, arba nuspręsti, kiek originalaus tapybiškumo yra kad ir Antonio Rossellino reljefe, – tai labai keblus stilių istorijos uždavinys. Čia atviri visi keliai diletantiškumui. Kiekvienas mano, kad tai, kaip *jis* mato daiktus, taip ir reikia juos matyti, o kuo daugiau jis sužvejoja tapybiško įspūdžio šiuolaikine prasme, tuo geriau. Vietoj detalios kritikos užteks prisiminti nevykusias, prastas mūsų knygų reprodukcijas, kur neteisingas požiūris bei suvokimas dažnai visiškai iškreipia kūrinių esmę.

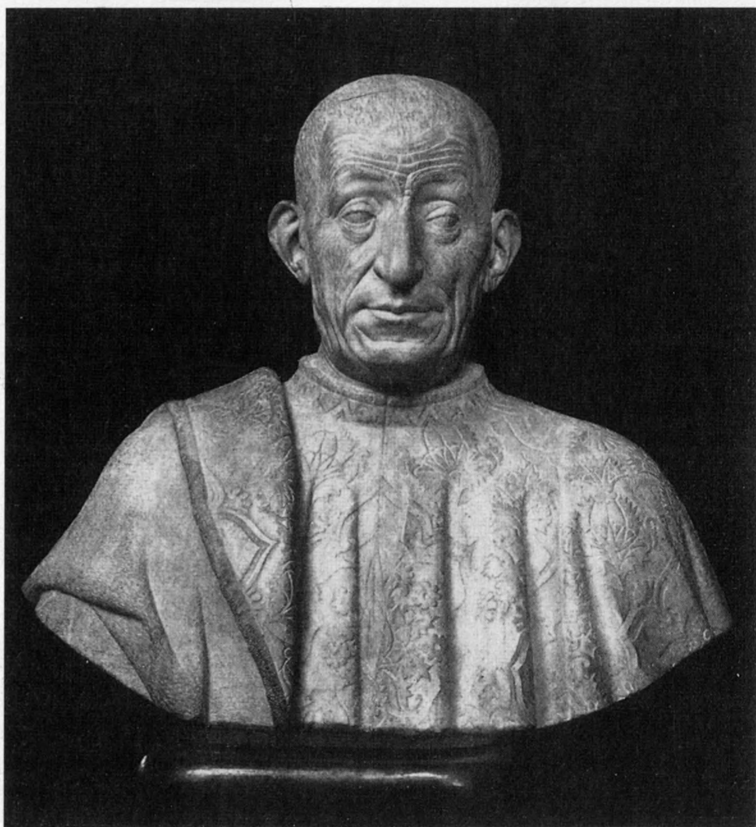
Tai pastabos, susiję su italų meno istorija. Vokiečių meno istorija šiek tiek kitokia. Praėjo daug laiko, kol iš tapybiškos vėlyvosios gotikos tradicijos čia išsivystė plastinės linijos pojūtis. Pažymėtinas vokiečių pomėgis kurti altorius su glaudžiai surikiuotomis ir ornamentiškai susietomis tarpusavyje figūromis, kur visas žavesys yra būtent šis tapybiškas susipynimas. Vis dėlto čia reikia ypač vengti žiūrėti į daiktus tapybiškiau, negu jie buvo sumanyti. Kaip matą visuomet galima

naudoti to paties meto tapybą. Žinia, vėlyvosios gotikos skulptūra keldavo publikai tik gamtos tapytojų perteiktus įspūdžius, kad ir kokia didelė mums būtų pagunda įžvelgti šiuose kūriniuose daug didesnį tapybiškumą.

Tačiau šis tas iš tapybiškosios esmės vokiečių skulptūroje išlieka ir vėliau. Lotynų rasės linijiškumas vokiečių juslėms visada atrodė kiek šaltokas, ir dėsninga, jog Canova, XVIII a. pabaigoje Vakarų Europos skulptūrą vėl pakvietęs atsigręžti į liniją, buvo italas.

## 2. PAVYZDŽIAI

Iliustruodami sąvokas, apsiribosime beveik vien italų pavyzdžiais. Klasikinis tipas Italijoje buvo ištobulintas iki nepranokstamo grynumo, o tapybiškojo stiliaus menininkas Bernini simbolizuoja didžiausią Vakarų Europos meno pasiekimą.



BENEDETTO DA MAIANO (1442–1497). *Pietro Mellini biustas*

Ligšiolinę analizių seką dabar tęsime, lygindami du biustus. Benedetto da Maiano, žinoma, nėra činkvečento menininkas, bet jo plastinių apibrėžtų formų aštrumas neleidžia norėti ko nors aiškesnio. Galbūt fotografijoje per daug išryškėja smulkmenos. Svarbu, jog bendras vaizdas įspraustas į griežtą siluetą ir kad kiekvienai formai – burnai, akims, visoms raukšlėms – suteikiama itin stabili, nejudanti, išliekamumo įspūdį kelianti išraiška. Vėlesnė karta būtų formas susiejusi kur kas glaudžiau, tačiau klasikinis visiškas tūrių apčiuopiamumas tobulai išreikštas jau ir čia. Gali pasirodyti, jog rūbas mirga, tačiau tai tik reprodukcijos keliamas įspūdis. Iš pradžių atskiros medžiagos figūros buvo visur vienodai nuspalvintos. Taip išryškinti ir akių vyzdžiai, kurių dėl į šoną nukreipto žvilgsnio galima ir nepastebėti.



GIANLORENZO BERNINI (1598–1680). *Kardinolas Borghese*

Bernini kūrinys sukurtas taip, kad jam negalima pritaikyti linijinės analizės, o tuo pat metu tai reiškia, kad trimatiškumo negalima tiesiogiai apčiuopti. Rūbo plokštumoms ir klostėms ne tik iš pat pradžių suteiktas judesys – tai tėra išorinis bruožas, – bet ir rūpestingai numatytas plastinis beribiškumas. Plokštumos blyksi, forma dingsta liečiant ją ranka. Šviesos atšvaitai kaip gyvačiukės žaibo greitumu vingiuoja iškiliomis vietomis – visai taip, kaip baltų štrichų blyksniai Rubenso piešiniuose. Formų visuma nebeatrodo kaip siluetas. Palyginkite pečių vaizdavimą: Benedetto darbe – ramiai tekanti linija, o čia kontūras, kuris judėdamas visur pralaužia ribas. Toks pat žaismas tęsiasi ir veide. Viskas suplanuota kitimo įspūdžiui išgauti. Barokiškumą lemia ne pravira burna, bet tai, kad lūpų šešėliai pateikiami kaip plastiškai nebūtinas dalykas. Nors čia susiduriame su apvaliai sumodeliuota forma, iš esmės tai yra tas pats piešinio tipas, kurį jau matėme Franso Halso bei Lievenso kūryboje. Apčiuopiamos formos pakitimui į neapčiuopiamą, pasižyminčia tik optine realybe, ypač būdingas tam tikras plaukų bei akių vaizdavimas. „Žvilgsnis" čia sukuriamas kokiomis nors trimis išgręžtomis skylutėmis.


JACOPO SANSOVINO (1486–1570). *Šv. Jokūbas*

Barokiniams biustams visuomet atrodo reikalinga gausi drapiruotė. Judesio veide įspūdžiui reikia išorinės paramos. Tapyboje yra visai taip pat, ir veikiausiai nežinotume Greco, jei jis nebūtų gebėjęs pratęsti figūrų judėjimo keistomis debesų virtinėmis danguje.

Besidomintiems pereinamaisiais reiškiniais galėtume

nurodyti tokį menininką, kaip Vittoria. Jo biustai, iš tiesų nebūdami tapybiški, sukurti remiantis skvarbiu šviesokaitos poveikiu. Skulptūros raida čia taip pat analogiška tapybos raidai, nes gryną tapybiškąjį stilių lydi tokia traktuotė, kai sodresnis šviesos ir šešėlių žaismas pagyvina pagrindinę plastinę formą. Plastiškumas išlieka, bet šviesa įgyja ypatingos reikšmės. Atrodo, tokio dekoratyvumo įspūdžiai įpratino akis prie tapybiško matymo imituojant.

Kaip plastinės figūros visu ūgiu pavyzdžius pateiksime Jacopo Sansovino ir Puget kūrinius. Reprodukcija per maža, kad būtų galima susidaryti aiškų įspūdį apie kiekvienos formos traktuotę, tačiau stilių priešybė juntama gana aiškiai. Sansovino „Šv. Jokūbas“ pirmiausia yra klasikinio meno siluetinio kūrinio pavyzdys. Deja, kaip dažnai atsitinka, nenufotografuota tipiška frontali padėtis, ir dėl to ritmas gerokai suardytas. Pažiūrėję į pjedestalą, galime matyti, kokia iš tiesų yra klaida: fotografas pasislinko per toli į kairę. Šios klaidos pasekmės jaučiamos visur, ypač žiūrint į knygą laikančią ranką: knyga taip smarkiai sutrumpėja, kad matoma tik jos nugarėlė, o ne ji pati, ir plaštakos ir dilbio ryšys tapo toks neaiškus, kad išlavėjusiai akiai turėtų kelti pasipiktinimą. Pasirinkus teisingą žiūrėjimo tašką viskas vienu kartu išaiškėtų; didžiausio aiškumo aspektas taip pat yra ir visiško ritminio uždarumo aspektas.

Puget figūra, priešingai, išreiškia tipišką kontūro atsisakymą. Žinoma, čia forma irgi išsiskiria fone siluetu, tačiau visą siluetą apžvelgti nebūtina. Palyginti su turiniu, kurį jis apibrėžia, pats siluetas nieko nereiškia, jis atro-



PIERRE PUGET (1620–1694).
*Palaimintasis Alessandro Sauli*

do atsitiktinis ir keičiasi žiūrint į jį iš skirtingų taškų, tačiau neblogėja ir negerėja. Specifinį tapybiškumą suteikia ne greitai judanti linija, bet tai, kad ji neapima ir nesutvirtina formos. Tai pasakytina tiek apie detales, tiek ir apie visumą.

Kalbant apie šviesą pasakytina, jog ji iš pat pradžių buvo daug gyvesnė, nei Sansovino, ir matyti, kaip ji kai kur atsiskiria nuo formos, tuo tarpu italo darbe šviesa ir šešėliai reikalingi paaiškinti vien daiktiškumui; tapybiškasis stilius atsiskleidžia tik tada, kai šviesai suteikiamas savarankiškas gyvenimas, atskiriantis plastinę formą nuo tiesioginio apčiuopiamumo. Čia būtų galima pakartoti pastabas, pasakytas apie Bernini biustą. Kitaip nei klasikiniame mene, figūra čia sumanyta kaip reginys akiai. Kūniška forma nepraranda apčiuopiamumo, bet žavesys, skirtas lytėjimo organams, nebėra svarbiausias. Vis dėlto tai nė kiek netrukdo akmeniui dėl tam tikros plokštumų traktuotės įgauti didesnio medžiagiškumo, nei anksčiau. Šitas medžiagiškumas – kietumo ir minkštumo skirtumai ir t. t. – irgi tėra iliuzija, kurią mums sukelia akys: apčiuopiant ranka ji tuoj pat dingsta. Kol kas nekreipiame dėmesio į dalykus, didinančius judėjimo įspūdį: tektoninio pagrindo laužymą, plokštuminės kompozicijos pakeitimą gilumine ir pan., tačiau čia būtinai reikia įterpti pastabą, kad nišų šešėlis tapybiškoje skulptūroje tapo integruojančia sudedamąja poveikio dalimi. Jis irgi įsiterpia į figūrą gaubiantį šviesos judėjimą. Todėl baroko dailininkų darbuose nerasime netgi paskubom ant popieriaus nupiešto portretinio eskizo be šešėlio fone.

Siekiančios paveiksliško įspūdžio skulptūros dėsniai krypsta ta linkme, kad sienų ir grupinės figūros labiau vertinamos, nei laisvai stovinčios ir iš visų pusių prieinamos figūros. Nors būtent barokas – vėl prie to grįžtame – yra kaip tik toji epocha, kuri išsilaisvina iš plokštumos žabangų, vis dėlto ji itin stengiasi apriboti žiūrėjimo galimybes. Tuo pasižymi Bernini šedevrai, ypač tie, kurie, kaip antai „Šv. Teresė“, pastatyti pusiau atviroje patalpoje. Kertama įrėminančių stulpų ir apšviesta iš viršaus ypatinga šviesa, ši grupė neabejotinai kelia paveikslo įspūdį, t. y. kažko, kaip jau sakyta, nutolusio nuo apčiuopiamos tikrovės. Tapybiška formos traktuotė dar labiau lėmė tai, kad akmuo tapo tiesiogiai neapčiuopiamas. Linijos nebegalima suvokti kaip ribos, o plokštumos persmelktos tokio smarkaus judėjimo, kad esant bendram visumos įspūdžiui apčiuopiamumas darosi vis labiau antraplanis.



GIANLORENZO BERNINI. *Šv. Teresės ekstazė*

Visiška Bernini priešingybė atrodo Michelangelo sukurtos gulinčios figūros Medičių koplyčioje. Tai – grynos siluetinės figūros. Netgi perspektyviškai sutrumpinta forma vaizduojama plokštumoje, t. y. turi tokį pat poveikį, kaip siluetas. Bernini darbuose, atvirkščiai, visaip siekiama, kad forma nebūtų apribota kontūro. Jo ekstazėje paskendusios šventosios bendras kontūras sukuria visiškai beformę figūrą, o rūbas sumodeliuotas taip, kad jo negalima apibūdinti jokia linijų analize. Linija švysteli vienur ar kitur, bet tik akimirką. Nieko tvirto ir

apčiuopiamo, viskas juda ir be perstojo kinta. Iš esmės įspūdis sukeliamas tik šviesos ir šešėlio žaismu.

Šviesai ir šešėliui leidžia kalbėti Michelangelo, netgi gerokai juos supriešindamas, bet jam jie dar tebėra plastinės vertybės. Jie tebėra apribotos masės, kurias tvarko forma. Bernini darbuose, atvirkščiai, jie tampa neriboti, tarsi nepriklausytų konkrečiai formai, ir išsilaisvinę lekia, šėlsta laukiniu šokiu ant paviršių ir įlinkių.

Ypač materialų įspūdį keliantis kūnas ir audinys (angelo marškiniai!) parodo, kaip smarkiai čia nusileista grynajai optinei regimybei. Ta pačia dvasia sukurti ir iliuzionistiškai pavaizduoti debesys, kurie, laisvai plaukdami, šventajai yra tarsi atrama. Net be iliustracijų lengva numanyti, kokios pasekmės būna taip traktuojant reljefą. Būtų kvaila galvoti, jog reljefui niekuomet neturėtų būti būdingas grynasis plastiškumas, nes reljefas neturi nieko bendra su apimtinėmis kūniškosiomis masėmis. Tokie medžiagiškumo skirtumai nėra esminiai. Laisvos figūros irgi gali būti „suplotos“ panašiai kaip reljefas, kartu neprarasdamos kūniškos apimties – viską lemia įspūdis, o ne pojūčių medžiaga.

# ARCHITEKTŪRA

## I. BENDROSIOS PASTABOS

Tapybiškumo ir netapybiškumo tektoniniuose menuose tyrinėjimas yra ypač įdomus, nes tik šios iš imitavimo reikalavimų keliamų priemaišų išlaisvintos sąvokos išryškina grynąją dekoratyvumo sampratą. Žinoma, architektūros situacija yra kiek kita, nei tapybos: architektūra dėl pačios savo prigimties negali būti toks akivaizdus regimybės menas, kaip tapyba, tačiau šis skirtumas yra tik kiekybinis, o esminiai tapybiškumo definicijos bruožai gali būti taikomi jų nekeičiant.

Paprasčiausias pavyzdys: architektūra gali kelti du visiškai skirtingus įspūdžius priklausomai nuo to, ar architektūrinė konstrukcija suvokiama kaip apibrėžta, tvirta, išliekanti, ar kaip kažin kas, kur nepaisant viso stabilumo esama nuolatinio judėjimo iliuzijos, t. y. kitimo. Kad tik nebūtume klaidingai suprasti! Žinoma, visa architektūra ir dekoratyvumas turi tam tikro judėjimo sugestiją: kolona stiebiasi aukštyn, sienos kupinos gyvybės jėgos, kupolas kyla, net kukliausias ornamento išrangymas taip pat dalyvauja tai lėtame, tai žvaliai kunkuliuo-

jančiame judėjime. Nepaisant viso šio judėjimo, klasikinio meno paveikslas visada išlieka tas pats, tuo tarpu poklasikinis menas kelia įspūdį, tarsi paveikslas kistų tiesiog mūsų akyse. Tai ir skiria rokoko dekoratyvumą nuo renesansinio ornamento. Piliastras gali būti nupieštas kuo gyviausiai, bet vaizdas išlieka toks, koks buvo, o rokokines plokštumas nusėjantis ornamentas kelia nuolatinio kitimo įspūdį. Panašus ir didžiosios architektūros poveikis. Pastatas niekur „nebėga", siena išlieka siena, bet yra labai aiškus užbaigtų klasikinio statybos meno kūrinių ir neapčiuopiamų vėlyvojo meno paveikslų skirtumas: atrodo, kad barokas visuomet vengia ištarti paskutinį žodį.

Šio nenumaldomo tapsmo įspūdis gali kilti dėl įvairių priežasčių; visi tolesni skyriai bus skirti aiškintis šį klausimą, o čia reikėtų paanalizuoti tik tai, ką vadiname tapybiškumu specifine prasme, nes paprastai tapybiškumu vadinama viskas, kas bent kiek siejasi su judėjimo įspūdžiu.

Teisingai sakoma, kad gražių proporcijų erdvė turi mus veikti, net jei vaikštome po ją užrištomis akimis. Erdvė, būdama kūniška, gali būti suvokta tik kūno organais. Toks erdvės poveikis būdingas įvairiai architektūrai. Tačiau prisidėjus dar ir tapybiškam žavesiui, įspūdis tampa vien optinis, paveiksliškas ir todėl neaprėpiamas netgi šiuo bendru lytėjimu pojūčiu. Perspektyvinis erdvės vaizdas yra tapybiškas ne dėl kokių nors patalpų architektoniškumo, bet dėl paveikslo – žiūrovo regimo vaizdo. Kiekviena sankirta paveiki, nes ji sukuria paveikslą, atsirandantį iš kertančių ir kertamų formų: kiekvieną formą galima pačiupinėti, tačiau iš formų susikirtimų atsirandantį paveikslą galima tik pamatyti. Tad visur, kur tikimasi „aspekto", susiduriama su tapybiškumu.

Savaime suprantama, kad klasikinė architektūra irgi siekia būti *matoma*, o jos apčiuopiamumas turi tik idealią reikšmę. Aišku, jog architektūrinį statinį taip pat galima pamatyti įvairiais būdais: perspektyviškai arba neperspektyviškai, su daugiau ar mažiau sankirtų ir t. t., tačiau visuomet kaip lemiantis faktorius į paviršių iškils pagrindinė tektoninė forma. O ten, kur ši pagrindinė forma iškreipiama, rakursas tampa atsitiktinis, ties juo užtrukti ilgiau nebūtina. Tapybiškai architektūrai, atvirkščiai, ypač reikia, kad pagrindinė forma pasirodytų kuo gausesniais ir įvairesniais pavidalais. Klasikinis stilius akcentuoja išliekančią formą, kintantis reginys čia neturi jokios savarankiškos vertės, o barokinė kompozicija jau iš anksto skirta „paveikslams". Juo jie įvairesni

ir juo labiau nutolę nuo pagrindinės formos, tuo vertingesnė tapybiškumo požiūriu tampa architektūra.

Turtingo rokokinio dvaro laiptuose neieškome tvirto, pastovaus, kūniško architektūrinio plano, bet leidžiamės nešami besikeičiančių rakursų bangų, įsitikinę, jog tai nėra atsitiktinai nereikšmingi įspūdžiai, bet kad šiuo begaliniu judesių žaismu ir išreiškiama tikroji pastato gyvybė.

Bramante's Šv. Petro bazilika, apvalus kupolinio tipo pastatas, taip pat galėtų būti apžiūrima iš įvairių pusių, tačiau aspektai, kuriuos mes vadintume tapybiškais, architektui ir jo amžininkams būtų atrodę visai nereikšmingi. Svarbi buvo esamybė, o ne vienaip ar kitaip stumdomi paveikslai. Griežčiau tariant, architektoniška architektūra iš principo žiūrovui neturėtų pripažinti jokio stebėjimo taško, nes visada atsiranda tam tikrų formos iškraipymų, arba akceptuoti visus; tapybiška architektūra, priešingai, visada skirta ją stebinčiam subjektui, todėl visai nepageidaujama, kad ją būtų galima apeiti iš visų pusių, kaip savo Šv. Petro baziliką sumanė Bramante. Tapybiška architektūra stebėtojui apriboja žiūrėjimo lauką, kad jį geriau paveiktų taip, kaip jai dera paveikti.

Nors grynai frontalus vaizdas visada siekia tam tikro išskirtinumo, vis dėlto baroko kompozicijose nuolat akivaizdžiai stengiamasi sumažinti frontalumo reikšmę. Tai labai aišku žiūrint į Carlo Borromeo bažnyčią Vienoje su dviem frontoną užstojančiomis kolonomis, kurių prasmė atsiskleidžia tik pasirinkus nefrontalų rakursą, kai kolonos atrodo nevienodo aukščio ir kerta centrinį kupolą.

Kaip tik dėl to stebėtojui nekildavo joks nesmagus įspūdis, kai barokinis fasadas būdavo taip įspraudžiamas į kokį skersgatvį, kad buvo beveik visai neįmanoma pamatyti jo frontaliojo vaizdo. Teatinų bažnyčia Miunchene, žymiausias dvibokščio fasado pavyzdys, buvo „išlaisvinta" tik Liudvigo I, t. y. klasicizmo laikais, o iki tol ji buvo iki pusės įstrigusi siauroje gatvelėje. Taigi jos vaizdas visada turėjo atrodyti asimetriškas.

Žinoma, jog barokas dar labiau praplėtė formų gausybę. Figūros tampa sudėtingesnės, motyvai susipina vienas su kitu, sunkiau suvokti atskirų dalių tvarką. Kadangi tai susiję su visiško absoliutaus aiškumo neigimu, apie šiuos dalykus dar bus kalbama vėliau, o čia apie šį reiškinį dera kalbėti tik tiek, kiek jis reiškia grynųjų apčiuopiamųjų vertybių specifinį pakeitimą tapybiškosiomis regimosiomis vertybė-

mis. Klasikinis skonis dominuoja vien apčiuopiamomis, aiškių linijų ribomis; kiekviena plokštuma apvesta kontūru, kiekvienas kubas – visiškai apčiuopiama forma; nėra nieko, ko būtų negalima suvokti kaip kūniškumo. Barokas nebevertina ribas kuriančios linijos, daugėja kontūrų, o sudėtingėjant formai ir visai tvarkai atskiros dalys vis sunkiau gali būti laikomos plastinėmis vertybėmis: nepriklausomai nuo ypatingo rakurso, bendra formų visuma sušvinta grynai optiniu judėjimu. Siena vibruoja, patalpa trūkčioja visais savo kampais.

Būtina griežtai įspėti, kad šis tapybiškas judėjimo efektas negali būti lyginamas su kai kurių Italijos statinių didelių masių judėjimu. Stūksančių sienų ir galingos kolonų daugybės patosas tėra atsitiktinumas. Lygiai tiek pat tapybiškas yra ir tylus kokio nors fasado su vos pastebimais kyšuliais mirgesys. Kas gi iš tiesų paskatino tokius stiliaus pokyčius? Nepakanka pasakyti, jog tai tik besikaupiančios gausos žavesys – juk kalbama ne vien apie tos pačios rūšies įspūdžio stiprėjimą. Netgi puošniausias barokinis fasadas pasižymi ne tik didesniu formų kiekiu – tai išties visiškai kitą įspūdį keliančios formos. Aišku, jog čia tas pats santykis, kurį įžvelgėme piešinio plėtotėje nuo Holbeino iki van Dycko ir Rembrandto. Tektoniniam menui būdinga, kad niekam nėra būtina įsitvirtinti apčiuopiamomis linijomis ir plokštumomis, tektoniniame mene pastovumo įspūdį turi pakeisti kintamumo įspūdis, forma čia turi alsuoti. Nepaisant visų išraiškos skirtumų, tai yra pamatinė baroko idėja.

Tačiau judėjimo įspūdis pasiekiamas tik tuomet, kai vietoje kūniškosios realybės atsiranda optinė regimybė. Kaip jau buvo pastebėta, tektoniniame mene tai padaryti nėra taip lengva, kaip tapyboje: galima kalbėti apie impresionistišką ornamentiką, bet ne apie impresionistišką architektūrą. Vis dėlto statybos menas turi pakankamai priemonių, kad galėtų sukurti klasikiniam tipui priešingą tapybišką kontrastą. Visada lemia tai, kiek atskira forma pasirodo tinkama bendram tapybiškajam judėjimui. Vertės nebetekusi linija įsipina į visų formų žaismą lengviau, nei plastiškai reikšminga, ribas brėžianti linija. Šviesa ir šešėliai, gaubiantys kiekvieną formą, akimirksniu tampa tapybišku elementu, kai šalia formos jie ima įgyti savarankiškos reikšmės. Klasikiniame stiliuje jie susieti su forma, tapybiškajame – atsieti ir gyvenantys savarankišką gyvenimą. Negalima išskirti piliastrų, karnizų ir langų frontonų šešėlių, bent jau atskirai: jie liejasi vieni su kitais, o plastinė forma akimirką gali visiškai ištirpti bendrame judėjime, virpančiame

virš plokštumos. Vidaus erdvėje šis laisvas šviesos judėjimas gali virsti tiek akinančios šviesos, tiek neperžvelgiamos tamsos kontrastais arba mirgėti vien tik šviesiais tonais, bet principas išlieka tas pats. Vienu atveju pavyzdys būtų intensyvus plastinis Italijos bažnyčių erdvių judėjimas, kitu – mirguliuojanti subtiliai sumodeliuotų rokokinių kambarių šviesa. Tai, kad rokoko laikais mėgtos veidrodinės sienos, rodo ne tik šviesos pomėgį, bet ir norą, kad siena – kūniška plokštuma – netektų vertės dėl neapčiuopiamos neplokštumos – veidrodinio stiklo.

Didžiausias tapybiškumo priešas – atskirų formų izoliavimas. Tam, kad būtų išgauta judėjimo iliuzija, formos turi įsiskverbti viena į kitą, persipinti, susilieti viena su kita. Tapybiškai sukomponuotiems baldams visada reikia tam tikros erdvės: rokoko komodos negalima pastatyti prie pirmos pasitaikiusios sienos, judėjimas turi tęstis toliau. Ypatingą vieningumu pasižyminčių rokoko bažnyčių žavesį lemia tai, kad kiekvienas altorius, kiekviena klausykla sulydyta su visuma. Tobuliausio tapybiško judėjimo įsikūnijimuose, kaip antai brolių Asamų Jono Nepomuko koplyčia Miunchene, su nuostaba galime išvysti, kaip toli nuėjo tolesnė nuoseklių reikalavimų praplėsti tektoniškus rėmus raida.

Kai tik vėl įsivyrauja klasicizmas, formos akimirksniu atsiskiria viena nuo kitos. Rūmų fasade vėl regime vieną langą greta kito, ir kiekvienas iš jų suvokiamas atskirai. Iliuzija išsisklaidė. Turi išryškėti tvirta ir pastovi kūniška forma, tai reiškia, jog vėl vyrauja apčiuopiamo pasaulio elementai: linija, plokštuma, geometriniai kūnai. Visa klasikinė architektūra ieško jau egzistuojančio grožio, o barokiškasis grožis yra judesio grožis. Vienur – „grynų" formų tėvynė, kur ieškoma būdų, kaip amžinai galiojančių proporcijų tobulumui suteikti regimą pavidalą, kitur tobulos būties vertė blanksta ir įsigali kunkuliuojančio gyvenimo vaizdinys. Kūno savybės tebėra reikšmingos, tačiau svarbiausia, kad jis judėtų: judesyje kaip tik ir slypi gyvybės žavesys.

Tokie yra pamatiniai pasaulėžiūros skirtumai. Tai, ką mes aptarėme nagrinėdami tapybiškumą ir netapybiškumą, yra pasaulėžiūros pasireiškimo mene dalis. Tačiau stiliaus dvasia vienodai reiškiasi tiek dideliuose, tiek mažuose dalykuose. Istorijos prieštaravimams iliustruoti užtenka paprasčiausio indo. Holbeino piešiamas puodelis yra tobula plastiškai uždara ir užbaigta figūra, o rokoko vaza atrodo kaip tapybiškas neapribotas reginys: jos nesutvirtina joks apčiuopiamas kontūras, plokštumos apgaubtos šviesos judėjimo, kuris apčiuopiamumą padaro

iliuzinį. Forma neapsiriboja *vienu* rakursu, bet išlieka stebėtojui begalinė.

Kad ir kaip taupiai vartotume sąvokas, dviejų žodžių – „tapybiška" ir „netapybiška" – deja, nepakanka apibūdinti istorinės raidos niuansų begalybei.

Iš pradžių išsiskiria krašto ir tautos charakteriai: germanų rasei tapybiškumas jau nuo senų laikų įaugęs į kraują, šalia „absoliučios" architektūros germanai niekuomet gerai nesijautė ilgą laiką. Norint susipažinti su šiuo architektūriniu tipu, reikia keliauti į Italiją. Vyraujantis naujųjų laikų architektūros stilius, kurio pradžia – XV a., klasikinėje epochoje buvo išlaisvintas visų šalutinių tapybiškų aspektų ir ištobulintas iki gryno „linijinio" stiliaus. Bramante, priešingai nei kvatročento menininkai, architektonišką poveikį ėmė vis nuosekliau grįsti gryna kūniškąja verte. Tačiau netgi renesanso laikais Italijoje būta skirtumų. Aukštutinėje Italijoje, ypač Venecijoje, tapybiškumas visada vyravo labiau, nei Toskanoje ir Romoje, be to, nieko nepadarysi – tenka šią sąvoką vartoti jau kalbant apie linijinę epochą.

Barokinis poslinkis tapybiškumo link Italijoje taip pat įvyko tiesiog puikiai, tačiau nereikėtų pamiršti, kad kraštutiniai dalykai buvo sukurti tik Šiaurėje. Čia tapybiškumas atrodo įsišaknijęs į pačią dirvą. Jau vadinamajame vokiečių renesanse, taip rimtai ir su tokiomis pastangomis suvokusiame formą jos plastinio turinio aspektu, geriausias dalykas dažnai yra tapybiškas efektas. Užbaigta forma germanų fantazijai reiškia pernelyg mažai – ji visada turi būti apgaubta judėjimo žavesio. Štai kodėl Vokietija sukūrė nepaprasto grožio tapybiškus „judančio stiliaus" pastatus. Palyginti su jais Italijos baroko statiniai visuomet atrodys plastiški iš pat pamatų. O šviesos blyksniais kibirkščiuojančiam rokoko menui Bramante's tėvynė buvo prieinama tik sąlygiškai.

Kalbant apie amžių seką, faktų neįmanoma aprėpti dviem sąvokomis. Raida tęsiasi nepastebimais perėjimais, ir tai, apie ką sakau „tapybiška", lygindamas su ankstesniu pavyzdžiu, gali atrodyti netapybiška, palyginti su vėlesniu. Ypač įdomūs tokie atvejai, kai vyraujant tapybiškajai pasaulėjautai išryškėja linijinis tipas. Pavyzdžiui, Amsterdamo rotušė lygiomis savo sienomis ir plikais langų eilių stačiakampiais atrodo esanti nepralenktas linijiškumo pavyzdys. Iš tiesų ji atsirado dėl tam tikro klasicizmo atsako, tačiau ryšys su tapybiškumu išlieka: juk svarbu, kaip šį pastatą matė amžininkai, o tai sužinosime iš daugelio paveikslų, nutapytų XVII a. Jie atrodo visiškai kitaip, nei

būtų sukurti nuoseklaus vėlesnių laikų linijų meistro, panorusio įkūnyti tą pačią temą. Ilgos vienodų langų eilės pačios savaime nėra netapybiškos. Viskas priklauso nuo to, kaip į jas žiūrima. Vienas mato tik linijas ir stačius kampus, kitam jos pilnos šviesių ir tamsių vibruojančių plokštumų žavesio.

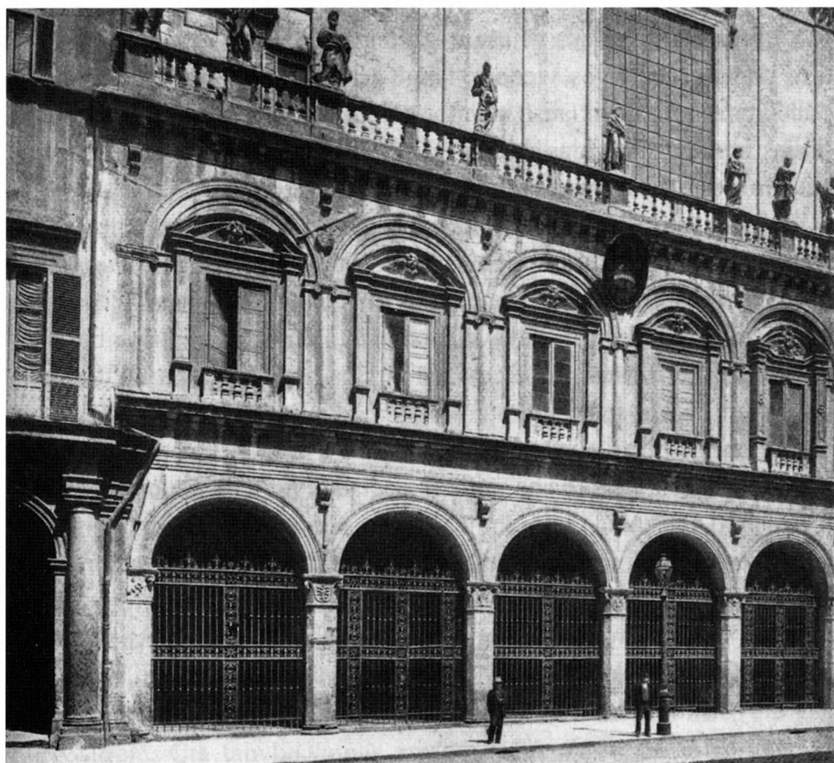
Kiekviena epocha regi daiktus *savo* akimis, ir niekas nenuneigs šios jos teisės, tačiau istorikui kiekvienąsyk turi kilti klausimas, kaip reikėtų žvelgti į daiktą patį savaime. Tapyba atsako į šį klausimą lengviau, nei architektūra, kurioje savavališkam suvokimui nėra jokių ribų. Mūsų dailėtyrinė iliustracinė medžiaga kupina neteisingai parinktų rakursų ir neteisingai interpretuotų įspūdžių. Padėtį gali pagerinti tik tos pačios epochos paveikslo analizė.

Daugiaformis vėlyvosios gotikos pastatas, pvz., Lėveno rotušė, neturėtų būti piešiamas taip, kaip jį mato šiuolaikinė, impresionistiškai išlavinta akis (juk iš to netgi neatsiras jokia mokslui naudinga nuotrauka), o į plokščios raižybos vėlyvosios gotikos skrynią nederėtų žvelgti taip pat, kaip ir į rokokinę komodą – abu objektai tapybiški, tačiau to paties meto paveikslai istorikui pakankamai aiškiai parodo, kaip vienas tapybiškumas turi būti skiriamas nuo kito.

## 2. PAVYZDŽIAI

Tapybiškesnės ir ne tokios tapybiškos, arba griežtesnės, architektūros skirtumus akivaizdžiausiai ir patogiausiai galima matyti ten, kur tapybiškasis skonis turi būti priderintas prie senojo stiliaus statinio, t. y. kai matome pastatą, perstatytą laikantis tapybiškumo reikalavimų.

Šv. Apaštalų bažnyčia Romoje turi portiką, pastatytą ankstyvojo renesanso stiliumi kaip dviaukštė skliautuota galerija su stulpais apačioje ir laibomis kolonomis viršuje. XVIII a. viršutinė galerija buvo užmūryta. Neišardant sistemos buvo sumūryta siena, kuri, keldama judėjimo įspūdį, atrodo kaip tipiška griežto apatinio aukšto priešybė. Kadangi šis judėjimo įspūdis pasiektas architektonikos priemonėmis (langų frontonų išsikišimu virš arkų linijos) arba atsiranda dėl ritmiško suskirstymo (plokštumos netolygiai akcentuojamos baliustrados statulomis – pabrėžiami kampai bei vidurys), palikime pastatą ramybėje; savita vidurinio lango, išsikišančio iš plokštumos, traktuotė (mūsų iliustracijos viduryje) taip pat neturėtų mūsų dominti. Tačiau tikrai tapybiška tai, kad formos visiškai neteko izoliuotumo ir kūniško apčiuopia-



*Šv. Apaštalų bažnyčia.* Roma

mumo, o apatinės galerijos stulpai ir arkos atrodo kaip kažkas visai kita, it vienintelės iš tiesų plastinės vertybės. Tai priklauso ne nuo stilistinio detalių sutvarkymo – kitokia pati formavimo dvasia. Lemia ne linijos judrumas pats savaime (frontono kampų sankirtose) ar daugkartinis linijos pakartojimas (arkose ir atraminiuose stulpuose), bet tai, kad kyla visumą suvirpinantis judėjimas. Šis įspūdis padeda žiūrovui atitolti nuo vien apčiuopiamų architektoninių formų ir stebėti optinį vaizdą, kur viena regimybė susipina su kita. Tokį suvokimą visokeriopai palengvina formų traktuotė. Sunku, beveik neįmanoma ankstyvesnę koloną suvokti kaip plastinę formą, o iš pat pradžių buvę paprasti archivoltai tiesiogiai nebeapčiuopiami. Abiejų motyvų – arkos ir frontono – įsiskverbimas vieno į kitą reginį padaro tokį sudėtingą, kad stebėtojas vis labiau verčiamas suvokti bendrą plokštumų judėjimą kaip atskirą kūnišką formą.

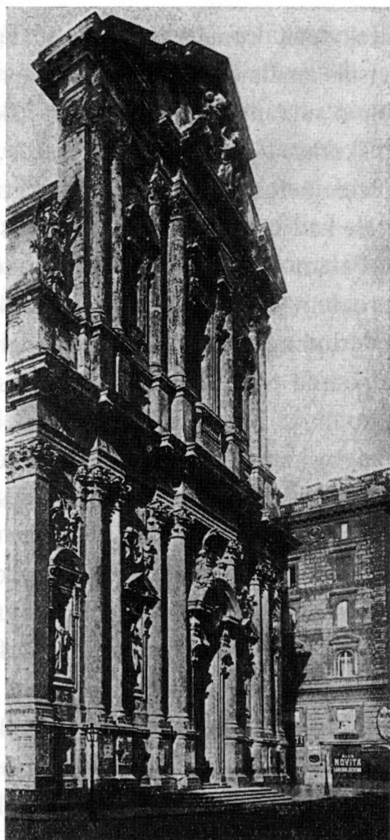
Griežtoje architektūroje kiekviena linija atrodo kaip riba ir kiekvienas tūris – kaip kietas kūnas, tapybiškojoje architektūroje kūniškumo

įspūdis neišnyksta, bet su apčiuopiamumo suvokimu susieta persmelkiančio judėjimo iliuzija, gimstanti būtent neapčiuopiamumo įspūdžio akimirkomis.

Griežto stiliaus baliustrada yra balesinų, suvokiamų kaip atskiri apčiuopiami kūnai, suma. Tapybiškoji baliustrada, priešingai, akį pirmiausia patraukia formų visumos mirgėjimu.

Renesansinės dangos yra aiškiai apibrėžtų plotų sistema; baroko epochoje – net tada, kai piešinys nesuraizgytas ir neištrintos jo tektoninės ribos, – menininko uždavinys – pavaizduoti visumos judėjimą.

Tokio judėjimo reikšmę gana įtikinamai parodo puošnus Romos Šv. Andriejaus bažnyčios fasadas. Jo net nereikia lyginti su kokiu nors, klasikinės priešybės atvaizdu. Forma po formos it atskiros vilnys čia taip įsilieja į visumos bangavimą, kad netgi visiškai nugrimzta jame. Šis principas absoliučiai priešingas griežtai architektūrai. Galima nekreipti dėmesio į specifines dinamines priemones, čia panaudotas išgauti smarkesniam judesiui: kyšulį viduryje, daugiau galingų linijų, karnizų ir frontonų kampuotumą, bet kaip skiriamasis bruožas, priešingai nei visoje renesanso architektūroje, visada išlieka formų žaismas, tad nepaisant tam tikrų užpildančių, įrėminančių, dalijančių formų atsiranda vien optinis judėjimo reginys. Galima suvokti, jog esminiam tokio fasado įspūdžiui perteikti reikėtų vien teptuko potėpių, tuo tarpu klasikinė architektūra, atvirkščiai, turi būti kuo tiksliausiai vaizduojama proporcijomis ir linijomis.



*Šv. Andriejaus bažnyčia.* Roma

Tai, kas liko, užbaigiama rakursu. Tapybiškasis judesio efektas išgaunamas daug lengviau, kai plokštumų proporcijos keičiamos ir regimos kūno formos atsiskiria nuo savo tikrųjų formų. Į barokinį fasadą visuomet reikia žiūrėti iš šono. Čia galima būtų darsyk priminti, kad

kiekviena epocha turi savo matą ir kad ne visi rakursai buvo leistini visais amžiais. Mes visada linkę matyti daiktus tapybiškesniais, nei jie buvo sumanyti, taigi aiškų grafiškumą, jei tik įmanoma, paversti tapybiškumu. *Galima* tokiame fasade, koks yra Otto Heinricho pastatytoje Heidelbergo pilies dalyje, įžvelgti tik linijų mirgėjimą, bet nėra abejonės, kad būtent ši aplinkybė jo statytojams neturėjo jokios reikšmės.

Pavartoję rakurso sąvoką, pradėjome tyrinėti perspektyvinio vaizdo problemą. Tapybiškojoje architektūroje jis, kaip jau sakyta, vaidina pagrindinį vaidmenį. Iliustruodami anksčiau išdėstytus teiginius, pateiksime Šv. Agnietės bažnyčios Romoje pavyzdį. Tai bažnyčia su kupolu ir dviem frontoniniais bokštais. Dėl formų įvairovės gali kilti tapybiškumo įspūdis, tačiau čia nėra nieko savaime tapybiško. Šv. Biagio bažnyčia Montepulčiano mieste irgi sudaryta iš tų pačių elementų, nors ir nėra pastarajai stilistiškai gimininga. Tapybišką šios kompozicijos pobūdį sudaro tai, jog besikeičiantys rakursai taip pat yra meninio sumanymo dalis: šis reiškinys, be abejo, pasireiškia visada, tačiau iš anksto pritaikytas optiniam efektui turi visiškai kitą reikšmę, nei grynosios būties architektūroje. Nepakaks jokios reprodukcijos, nes netgi pats efektingiausias perspektyvinis vaizdas tėra tik *viena* iš galimybių, o visą žavesį ir sudaro galimų vaizdų begalybė. Klasikinė architektūra reikšmingiausių dalykų ieško kūniškoje tikrovėje ir aspekto grožis jai – savaime suprantamas architektūrinio organizmo rezultatas, o čia koncepciją jau iš pat pradžių nulemia optinis reiškinys: aspektai, o ne tik vienas aspektas. Pastatas įgyja pačių įvairiausių pavidalų, o šiems vaizdams keičiantis, mes mėgaujamės judėjimo žavesiu. Aspektai išstumia vienas kitą, ir vaizdas su rakursais bei susikertančiomis atskiromis dalimis taip pat sunkiai gali būti palaikytas nevykusiu, kaip ir perspektyviškai nelygūs du simetriški bokštai. Meno rūpestis – kad pastatas žiūrovui būtų pateiktas sudarant pačias „paveiksliškiausias“ situacijas. Tai visada apriboja stebėjimo erdvę. Tapybiškosios architektūros tikslas anaiptol ne tas, kad pastatas būtų apeinamas iš visų pusių, t. y. jį būtų galima liesti – tai buvo klasikinės architektūros idealas.

Tobuliausią savo stadiją tapybiškoji architektūra parodo vidaus erdvėse. Čia patogiausia jungti apčiuopiamumą su neapčiuopiamumo žavesiu. Tik čia iš tikrųjų išryškėja beribiškumo ir neaprėpiamumo motyvai. Čia yra tikroji kulisų, staiga atsiveriančių reginių, šviesos blyksnių

ir gilios tamsos vieta. Juo savarankiškesniu faktoriumi kompozicijoje tampa šviesa, tuo labiau architektūra tampa optine ir paveiksliška.

Klasikinės statybos menas neatsisakė nei šviesos grožio, nei gausių erdvės kombinacijų keliamo įspūdžio. Tačiau čia šviesa tarnauja formai ir net esant sudėtingiausiems perspektyviniams vaizdams dominuoja erdvinė konstrukcija: būties forma, o ne tapybiškas paveikslas. Netikėti Bramante's Šv. Petro bazilikos rakursai puikūs, tačiau aiškiai jaučiame, kad visi paveiksliški efektai tėra tik šalutiniai palyginti su išraiškinga kalba, kuria prabyla masės – materialūs kūnai. Šios architektūros esmė yra tai, kas, jei taip galima pasakyti, jaučiama tik kūnu. Tačiau baroko laikais naujos galimybės atsiveria kaip tik dėl to, jog šalia tikrovės kūnui pripažįstama ir tikrovė akiai. Nekalbu apie neabejotinai iliuzionistinę architektūrą, sukeliančią iš tikrųjų nesančio daikto įspūdį, – ne, kalbu apie sąmoningą anaiptol ne plastiškumo ir tektoniškumo įspūdžių kūrimą. Galutinis tikslas – sunaikinti užtveriančios sienos ir uždengiančio stogo apčiuopiamumą. Dėl to ir atsirado keisčiausi iliuziniai kūriniai, kuriuos šiaurietiškoji fantazija sukūrė nepalyginti „tapybiškesnius“, negu pietietiškoji. Norint suteikti erdvei tapybiškumo, nebūtini stulbinantys šviesos blyksniai ar paslaptingos gelmės. Rokokas išmoko *neapčiuopiamumo grožį* atvaizduoti netgi pasitelkdamas apibrėžiantį kontūrą bei visiškai aiškų apšvietimą. Iliustracijomis šitų dalykų perteikti neįmanoma.

Kai apie 1800-uosius metus – naujojo klasicizmo laikais – dailė vėl supaprastėjo, tai, kas supainiota, išsiraizgė, o tiesi linija ir status kampas vėl gerbiami, visa tai, žinoma, buvo susiję su nauju „paprastumo“ garbinimu, tačiau tuo pat metu pakito viso meno pamatas. Už skonio polinkį į paprastumą svarbiau buvo tai, kad išnyko tapybiškumo ir atsirado plastiškumo pajutimas. Dabar linija vėl yra apčiuopiama vertybė ir kiekviena forma suvokiama lytėjimo organais. Klasicistinių Liudvigo gatvės Miunchene namų grupės su jų didelėmis ir paprastomis plokštumomis įkūnija naujo apčiuopiamumo meno protestą prieš sublimuotą, akims skirtą rokoko meną. Architektūra vėl bando paveikti savo tūriu, apibrėžtomis apčiuopiamomis proporcijomis, plastinėmis aiškiomis formomis, o visas tapybiškumo žavesys niekinamas ir laikomas paveikslišku menu.

# II. PLOKŠTUMA IR GILUMA

## TAPYBA

### I. BENDROSIOS PASTABOS

Kai kalbama apie raidą nuo plokštuminio prie giluminio vaizdavimo, paprastai tai nelaikoma kas nors ypatinga, nes savaime suprantama, kad kūnų apvalumus ir erdvinę gilumą perteikiančios priemonės išsivystė tik palaipsniui. Tačiau čia neapsiribosime tik šiomis dviem sąvokomis. Matome visiškai kitą fenomeną: toji meno raidos pakopa, kuri turėjo visas priemones vaizduoti erdvei, t. y. XVI a., meno pamatu laikė plokštuminį formų derinimą, o XVII a. šis plokštumų kompozicijos principas buvo atmestas dėl aiškios giluminės kompozicijos. Vienur siekiama plokštumos, dalijančios paveikslą sluoksniais, išdėstytais lygiagrečiai scenos kraštams, kitur linkstama atitraukti akį nuo plokštumos, sumažinti jos reikšmę ir paversti nematoma, akcentuojant santykį „priešais – už“ ir verčiant stebėtoją žvelgti į gilumą.

Nors tai atrodo paradoksalu, bet visiškai atitinka faktus: XVI a. yra „plokštumiškesnis“, nei XV. Neišlavintas primityvistų skonis apskritai susijęs su plokštuma, tačiau jie nuolat bandė sutraukyti plokštumos, pančius. Tuo tarpu XVI a. menas, puikiai mokantis panaudoti rakursą ir scenos gilumą, nuosekliai ir sąmoningai linko prie plokštumos, laikytos vienintele tikriausia išraiškos forma, į kurią vienur ar kitur galėjo įsiskverbti gilumos motyvai, tačiau ji persmelkė visumą kaip pamatinė jungiančioji forma. Visi ankstesnių laikų meno pasiekimai vaizduojant gilumos motyvus dažniausiai atrodo neturį vidinio tarpusavio ryšio, o dalijimas horizontaliai atrodo tiesiog apgailėtinas; dabar, priešingai, plokštuma ir giluma tapo *vienu* elementu, ir kaip tik todėl, kad į viską žvelgiame tam tikru rakursu, pasitenkinimą plokštumiškumu suvokiame kaip pasirinktą savanoriškai. Kyla supaprastintos, ramios, santūrios ir lengvai apžvelgiamos gausos įspūdis.

Niekas, žiūrėdamas į kvatročento menininkų kūrinius, nepamirš įspūdžio, kurį būtent šiuo aspektu kelia Leonardo „Paskutinė vakarienė“.

Nors stalas su už jo susėdusiais mokiniais visada buvo piešiamas stovintis lygiagrečiai paveikslo kraštui ir visos scenos pakraščiui, tik čia figūros surikiuojamos viena šalia kitos taip, kad jų santykis su erdve pirmąsyk įgyja tam tikro uždarumo, kuris kaip siena žiūrovui tiesiog įperša plokštumos įspūdį. Jei prisiminsime Raffaello „Stebuklingą žūklę“, tai ir čia įžvelgsime radikalią naujovę – figūrų išdėstymą susiejančiu reljefišku sluoksniu. Lygiai toks pat poveikis išlieka ir tada, kai vaizduojamos tik atskiros figūros, pvz., gulinti Venera Giorgione's ar Tiziano paveiksluose: forma visur įsprausta į aiškiai matomą pagrindinę paveikslo plokštumą. Šios vaizdavimo formos negalima nepripažinti ir tada, kai plokštumų ryšys nepersmelkia visko, bet išryškėja tik kai kuriose vietose, tam tikrais intervalais, arba kur tiesi eilė iš kurio nors sluoksnio nuvingiuoja į gilumą, tapdama plokščia kreive, kaip Raffaello „Dispute“. Netgi tokia kompozicija, kaip Raffaello „Heliodoras“ nėra šios schemos išimtis nepaisant to, kad judėjimas iš šono smarkiai veržiasi įstrižai į gilumą: žvilgsnis vis dėlto tuoj pat sugrįžta ir instinktyviai susieja kairę ir dešinę priekinio plano grupes – esminius po arka pavaizduotos scenos punktus.

Tačiau klasikinio plokštumų stiliaus laikas buvo griežtai apribotas, lygiai kaip ir klasikinio linijinio stiliaus, kuris jam giminingas, nes kiekviena linija yra susijusi su plokštuma. Ateina akimirka, kai susilpnėja plokštumų ryšys ir daugiau reikšmės įgyja paveikslo elementų grupavimas gilyn, o paveikslo turinio nebepavyksta suvokti pagal jo plokštumų pjūvius, svarbiausia – priekinių dalių santykis su galinėmis. Tai ir yra vertės netekusios plokštumos stilius. Priekinis planas visada egzistuoja idealiai, bet formos nebegali susilieti plokštumomis. Pašalinama visa, kas šitaip galėtų paveikti tiek vieną figūrą, tiek daugiafigūrę visumą. Netgi ten, kur toks poveikis atrodo neišvengiamas, pavyzdžiui, kur tam tikras skaičius žmonių stovi išilgai scenos krašto, stengiamasi, kad jie nebūtų išrikiuoti į eilę ir kad akys būtų nuolat priverstos jungti juos į gilumon tolstančias grupes.

Nepaisant stiliaus požiūriu negrynų šios užduoties sprendimų XV a., galime ir čia išskirti du vaizdavimo tipus, tokius skirtingus, kaip ir linijinis bei tapybiškasis stiliai. Galima teisėtai klausti, ar tai iš tiesų du stiliai, iš kurių kiekvienas savaip vertingas ir nepakeičiamas kitu? Arba: ar gilumos vaizdavimas nėra tik keleto erdvę sukuriančių priemonių samplaika ir iš esmės nėra joks naujas vaizdavimo būdas? Teisingai suprastos šios sąvokos yra visiškos priešybės, kylančios iš deko-

ratyvumo pajutimo ir negali būti suvokiamos remiantis vien pamėgdžiojimu. Kalbama ne apie vaizduojamosios erdvės gilumos mastelį, bet apie tai, kaip sukurtas šios gilumos poveikis. Net ten, kur XVII a. akivaizdžiai kuria ištęstas į plotį kompozicijas, atidžiau palyginę aptinkame visiškai skirtingus išeities taškus. Veltui olandų paveiksluose ieškotume Rubenso taip pamėgto sūkuriavimo, nukreipto į paveikslo gilumą, tačiau ši Rubenso sistema tėra tik vienas būdas sukurti gilumos kompoziciją. Nereikia jokių plastinių pirmojo ir antrojo plano kontrastų – skaitanti Jano Vermeerio moteris (Amsterdamas), stovinti profiliu į sieną, yra gilumos paveikslas XVII a. požiūriu dėl to, kad akis su figūra susieja ryškią šviesą ant sienos. Nors Ruisdaelis savo Harlemo peizaže (Haga) laukus tapo nevienodai apšviestomis horizontaliomis juostomis, dar nereiškia, jog buvo sukurtas senojo tipo paveikslas iš plokštumų sluoksnių; rezultatas skiriasi todėl, kad juostos, surikiuotos viena už kitos, ryškesnės nei atskiros juostos, kurių žiūrovas negali matyti izoliuotai viena nuo kitos.

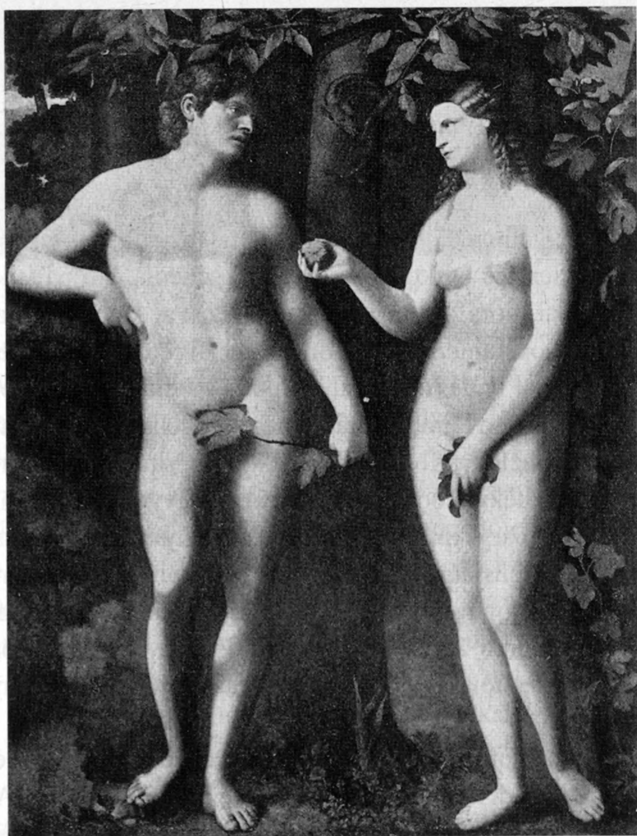
Paviršutiniškai apžiūrėjus sunku suprasti šio dalyko esmę. Nesunku pastebėti, jog Rembrandtas jaunystėje atiduoda duoklę laiko reikalavimams, dėstydamas figūras į gylį, o augant meistriškumui jis atsisako šios manieros: vienąsyk jis pasakojo istoriją apie gailestingąjį samarietį, meniškai sugrupavęs figūras viena už kitos sukamuoju judesiu (1632 m. ofortas), o vėliau jis šią istoriją pateikia figūras visai paprastai išdėstydamas vieną greta kitos (Luvras, 1648). Tai nėra grįžimas prie senų stiliaus formų. Kaip tik paprastoje juostų kompozicijoje gilumos paveikslo principas yra dukart aiškesnis: viskas daroma tam, kad figūrų seka nesusijungtų į eilę, esančią tame pačiame sluoksnyje.

## 2. TIPIŠKI MOTYVAI

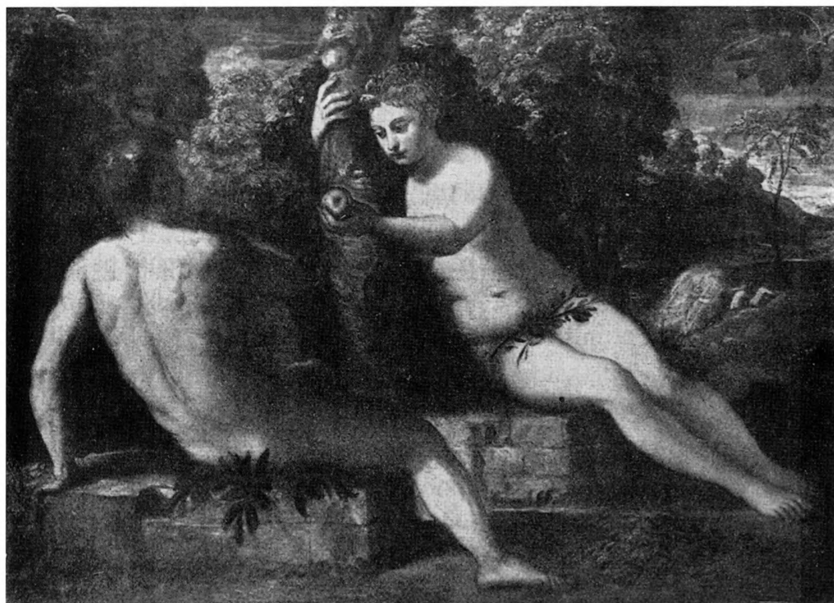
Pabandykime palyginti tipiškus formos kitimo pavyzdžius – paprasčiausiu atveju tai galėtų būti dviejų figūrų scenos, kai greta stovinčios figūros perkeliamos taip, kad stovėtų įstrižai viena už kitos. Tokį pokytį galima matyti siužetuose „Adomas“ ir „Ieva“, „Apreiškimas Marijai“, „Lukas, tapantis Mariją“ ir kituose, kad ir jie kaip vadintųsi. Nebūtinai kiekvienas tokio pobūdžio paveikslas baroko laikais turėjo būti su įstrižai išdėstytomis figūromis, tačiau toks komponavimas buvo įprastas, o ten, kur jo nėra, vis tiek įvairiausiais būdais stengiamasi

vengti plokštumos įspūdžio, kurį kelia greta stovinčios figūros. Ir atvirkščiai: esama nemažai pavyzdžių, kai klasikinis menas irgi tartum pralaužia skylę plokštumoje, tačiau svarbiausia tai, kad žiūrovas tą skylę suvokia kaip normalios plokštumos sulaužymą. Ne viskas turi būti išdėstyta vienoje plokštumoje – pakanka nukrypimą suvokti tik kaip nukrypimą.

Kaip pirmojo reiškinio pavyzdį pateikiame Palma Vecchio paveikslą „Adomas ir Ieva". Čia mums atsiveriantis plokštumų išdėstymas – nebe ankstesnis primityvusis tipas, bet visiškai naujas, klasikinis grožis, įsiterpiantis į plokštumą, kad visos erdvės sluoksnio dalys vienodai atgytų. Tintoretto darbuose tokio reljefiškumo nebėra. Figūros pasislinko į gilumą, nuo Adomo įstrižainė tęsiasi Ievos link, sulaikoma peizažo su tolimu šviesiu horizontu. Plokštumos grožis pakeičiamas gilumos grožiu, neatsiejamu nuo judesio įspūdžio.



PALMA VECCHIO (1480–1528). *Adomas ir Ieva*



TINTORETTO (1518–1594). *Adomas ir Ieva*

Visai analogiškai vystosi bei kinta tapytojo ir jo modelio siužetas, senojoje dailėje vadinamas „Lukas, tapantis Mariją". Jei čia palyginimo dėlei pasinaudotume Šiaurės dailininkų darbais, kiek praplėsdami laiko intervalą, galima būtų barokinei Vermeerio schemai priešpriešinti plokštuminę vieno iš Dirko Boutso sekėjų schemą, kai paveikslas nepaprastai grynai, nors dar nepakankamai laisvai sluoksniuojamas lygiagrečiomis plokštumomis – tapomos tiek figūros, tiek ir peizažas – tuo tarpu atliekant lygiai tokią pat užduotį, Vermeeriui komponavimas gilumos link buvo savaime suprantamas. Modelis visai įstumtas į patalpos gilumą, tačiau jis egzistuoja tik savo santykio su žmogumi, kuriam pozuoja, dėka. Todėl į sceną įsiveržia gyvybe alsuojantis judėjimas gilyn, dar paryškintas šviesa ir perspektyva. Skaisčiausia šviesa – gilumoje, ir susiduriant dviems dydžių kontrastams – mergaitės figūrai ir arti žiūrovo esančiai užuolaidai, stalui bei kėdei atsiranda aiškaus gilumiškumo žavesys. Izoliuojanti siena, lygiagreti paveikslo plokštumai, egzistuoja, bet optinei orientacijai ji neturi lemiančios reikšmės.

Kaip įmanoma nutapyti dvi profiliu vaizduojamas figūras vieną šalia kitos ir drauge vis dėlto nugalėti plokštumą, moko Rubenso „Abraomo susitikimas su Melchizedeku". Šį išdėstymą, XV a. suformuotą dar netiksliai ir padrikai, o XVI a. išreikštą apibrėžta plokštumos forma,



JAN VERMEER VAN DELFT (1632–1675). *Tapytojas ir jo modelis*

Rubensas traktuoja taip: dvi pagrindinės figūros pastatytos į eiles, tarsi sudarančias į gilumą vedantį koridorių, – šitaip plokštumos motyvas – į dešinę ir į kairę – nugalimas gilumos motyvo. Regime tiesiantį rankas Melchizedeką, stovintį ant tos pačios pakopos, kaip ir šarvuotas Abraomas, į kurį jis kreipiasi. Rodos, ir čia nėra nieko paprastesnio, kaip sukurti reljefišką paveikslą. Bet šioje epochoje tokio vaizdo atsisakoma, tad kai dvi pagindinės figūros įpintos į eiles, veržliai judančias gilyn, jas susieti plokštuma tampa nebeįmanoma. Antrajame plane esančios sienos architektūra negali bent kiek reikšmingiau paveikti šio optinio fakto, net jei ji nebūtų tokia įmantri ir neatvertų šviesių tolumų vaizdo. Itin panašaus pobūdžio ir Rubenso paveikslas „Paskutinė Pranciškaus komunija" (Antverpenas). Kunigas su ostija, besigręžiantis į prieš jį klūpantį vyrą – kaip lengvai galime įsivaizduoti šią sceną, nutapytą Raffaello stiliumi! Atrodo, beveik neįmanoma pavaizduoti kitaip, kaip tik priimančiojo komuniją ir linkstančio virš jo kunigo



DIRKO BOUTSO (1410/20–1475) sekėjas. *Šv. Lukas, tapantis Mariją*

figūras suliejant į plokštuminį vaizdą. Tačiau tada, kai šį siužetą plėtojo Agostino Carracci, o po jo – Domenichino, jau buvo nuspręsta vengti plokštumų sluoksnių: ardomas optinis pagrindinių figūrų tarpusavio ryšys, tarp jų įterpiant gilyn vedantį koridorių. Rubensas žengia dar vieną žingsnį: jis dar labiau susieja lydinčias figūras, surikiuotas vieną už kitos gilumos link, dėl to natūrali prasminė kunigo kairėje ir mirštančio šventojo dešinėje sąsaja sugretinama su visiškai priešinga formų seka. Palyginti su klasikine epocha, orientacija yra visiškai pakitusi. Jei tiksliai pacituotume Raffaello, ypač puikus plokštumų stiliaus pavyzdys galėtų būti jo kartonas gobelenui „Stebuklinga žūklė“, kuriame dvi valtys ir šeši asmenys sulieti draugėn į vieną ramią plokštuminę figūrą puikia staigia linija, kylančia iš kairės į viršų stovinčio



PETER PAUL RUBENS. *Abraomo susitikimas su Melchizedeku*

Andriejaus link ir labai efektingai nusileidžiančia tiesiai prieš Kristų. Rubensas neabejotinai žvelgė į šį paveikslą. Jis pakartoja visus esminius bruožus, skirtumas tik toks, kad dar sustiprina figūrų judėjimą. Tačiau šis sustiprinimas dar nėra stilių lemiantis faktorius. Daug reikšmingiau tai, kaip jis įveikia plokštumą ir perstumdamas valtis, tačiau pirmiausia judėjimu, gimstančiu pirmajame plane, ankstesnįjį plokštuminį vaizdą suskirsto į ryškias gilyn besiveržiančias sroves. Pavyzdį iliustruojame laisva, labiau į plotį ištęsta van Dycko nutapyta Rubenso kopija.

Kitu tokio stiliaus pavyzdžiu galima laikyti Velázquezo „Ietis" („Bredos pasidavimą"), kur taip pat nesuardant ankstesniosios pagrindinių figūrų plokštuminės schemos sugebama paveikslui suteikti visiškai naują pavidalą, nuolat akcentuojant pirmojo ir antrojo plano sąsajas. Vaizduojamas tvirtovės raktų perdavimas, o dvi pagrindinės susitinkančiųjų figūros pasuktos profiliu. Iš esmės nėra nieko, kas itin skirtųsi nuo „Bažnyčios raktų perdavimo", arba Kristaus ir Petro „Ganyk mano avinėlius" siužeto. Tačiau jei iš gobelenų serijos išskirsime Raffaello

RAFFAELLO SANTI (1483–1520). *Stebuklinga žūklė*



ANTHONIS VAN DYCK (1599–1641) (priskiriama ir Rubensui). *Stebuklinga žūklė*

kompoziciją arba pažiūrėsime kad ir į Perugino Siksto koplyčios freską, palyginę tučtuojau pastebėsime, kiek nedaug reikšmės Velázquezas teikia šių profiliu pakreiptų figūrų susitikimui bendrame paveikslo kontekste. Grupės neišdėstytos plokštumoje, visur ryškūs giluminiai ryšiai, o vaizduojant dviejų karvedžių motyvą, kuriam būtinas sutvirtinimas plokštumoje, pavojaus išvengiama, toje vietoje atveriant vaizdą į šviesos užlietus pulkus gilumoje.

Tokio pat pobūdžio ir kitas pavyzdys, vienas iš svarbiausių Velázquezo paveikslų – „Verpėjos“. Tam, kas sutelkia dėmesį vien į schemą, gali pasirodyti, kad XVII a. tapytojas čia vėl pakartojo „Atėnų mokyklos“ kompoziciją: pirmasis planas su beveik vienodai reikšmingomis grupėmis iš abiejų pusių, o už jų tiksliai pačiame centre – truputį paaukštinta siaura erdvė. Raffaello paveikslas yra svarbiausias plokštumų stiliaus pavyzdys, kur viskas suskirstyta į vieną po kitos einančias horizontalias juostas. Velázquezo kūrinys kelia panašų įspūdį kalbant apie atskiras figūras, tačiau dėl visiškai kitokio piešinio visa kompozicija įgyja visai kitą reikšmę. Saulėtas paveikslo vidurys derinamas su apšviesta dešine puse ir taip sukuriama dominuojanti šviesos įstrižainė.

Kiekviename paveiksle esama gilumos, bet jos poveikis skirtingas: priklauso nuo to, ar erdvė padalijama sluoksniais, ar traktuojama kaip vieningas judėjimas gilyn. XVI a. šiaurės tapybos atstovas Patenieras pripildo peizažą begalinės ramybės ir aiškumo, ištempdamas jį į vieną už kitos besitęsiančias atskiras juostas. Čia lengviau nei kur kitur galima pajusti, kad svarbiausia – dekoratyvumo principas. Tokia juostuota erdvė nėra pagalbinė priemonė vaizduoti gilumai, čia tiesiog mėgaujamasi sluoksnių seka. Tai ir yra toji forma, kuri, tos epochos supratimu, įkūnijo erdvės grožį (taip pat ir architektūroje).

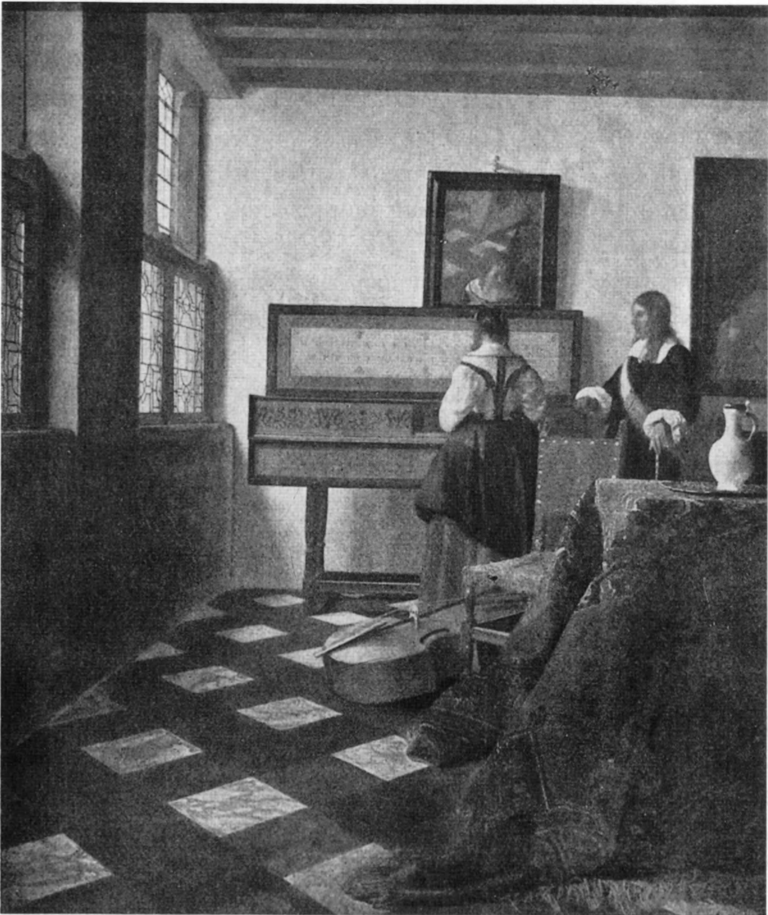
Sluoksniais taip pat padalijama ir spalva. Aiškiuose, ramiuose spalvų niuansuose išryškėja tam tikros atskiros zonos. Bendram Pateniero peizažo įspūdžiui sukurti spalvų sluoksnių sąveika tokia svarbi, jog vargu ar verta čia pateikti nespalvotą iliustraciją.

Vėliau, kai spalviniai fonų perėjimai darosi vis staigesni ir iš to sukuriama įtempta spalvinė perspektyva, tai jau pranašauja perėjimą į giluminį stilių. Analogiškai šviesos kontrastais išmarginamas ir peizažas. Patvirtindami nurodysime Jano Bruegelio pavyzdį. Tačiau tikroji priešybė pasiekiama tik tada, kai visiškai nebekyla įspūdis, kad regime juostų seką, nes giluma tapo suvokiama tiesiogiai.



JAN VAN GOYEN. *Šulinys su svirtimi šalia valstiečių pirkių*

Plastikos priemonės tam nėra būtinos. Apšvietimas, spalvų paskirstymas ir specifinės perspektyvos naudojimas baroko laikais buvo kaip tik tie būdai, kuriais išgaunamas ėjimas į gilumą, nors objektyviai to dar nebuvo galima pasiekti plastiniais erdviniais motyvais. Van Goyenui savąją kopų kalvų liniją išvedus įstrižai paveikslo (puiku!), gilumos įspūdis neabejotinai pasiektas tiesiausiu keliu. Hobbema'i „Midelharniso alėjoje" pagrindine tema pasirinkus į paveikslo gilumą vedantį kelią, taip pat sakome: puiku! – tai tipiškas baroko pavyzdys. Tačiau paveikslų, kuriuose naudojami tokie materialūs gilumos motyvai, yra labai nedaug. Nuostąbiame Vermeerio tapytame Delfto miesto vaizde (Haga) namai, vanduo ir artimesnysis krantas išdėstyti juostomis. Kurgi tada menininko epochos išraiška? Sunku teisingai spręsti apie paveikslą, žiūrint į jo fotografiją. Tik spalva tobulai išaiškina, kokiu būdu visuma sukelia tokį ryškų gilumos įspūdį ir kodėl visiškai nekyla mintis, kad kompozicija gali būti pavaizduota juostinėmis figūromis. Iš šešėlyje skendinčio pirmojo plano tuoj pat peršokame į antrąjį planą; užtektų vien ryškiai apšviestos gatvelės, kokioje nors vietoje vingiuojančios miesto gilumon, kad išnyktų bet koks panašumas į XVI a. paveikslus. Lygiai taip pat mažai ką bendro su senaisiais tipais turi Ruisdaelis, kai savajame Harlemo vaizde jis leidžia keletui šviesos blyksnių slysti šešėlių apgaubtais laukais. Tai – ne pereinamo-



JAN VERMEER VAN DELFT. *Muzikos pamoka*

jo laikotarpio meistrų šviesos juostos, sutampančios su tam tikromis formomis ir suskirstančios paveikslą atskiromis dalimis, bet šen bei ten šmėkščiojančios šviesos dėmės, kurias galima suvokti tik kartu su visa erdve.

Šiame kontekste vertėtų patyrinėti ir *„ypač didelio" pirmojo plano* motyvą[6]. Perspektyvinis sumažinimas buvo žinomas jau nuo seniausių laikų, tačiau mažą padėjus šalia didelio dar nereiškia, kad žiūrovas verčiamas sugretinti du dydžius erdvėje. Leonardo sykį patarė ištiesti nykštį, kad įsitikintume, kokios neįtikėtinai mažos atrodo toliau esančios figūros, jei jos tiesiogiai sugretinamos su kokia nors arti esančia

[6] Jantzen, *Die Raumdarstellung bei kleiner Augendistanz* (Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, VI, S. 117 ff.).

forma. Jis pats savo paveiksluose visaip vengė vaizduoti šiuos dydžių santykius. Barokas, priešingai, noriai pasičiupo šį motyvą ir siūlydamas labai artimą žiūrėjimo tašką leido pajusti staigų perspektyvinį sumažėjimą.

Tai panaudota Vermeerio „Muzikos pamokoje“. Kompozicija iš pirmo žvilgsnio atrodo visai nedaug nutolusi nuo XVI a. schemos. Iš tiesų galima rasti šio darbo ir Dürerio „Šv. Jeronimo“ panašumų. Kairėje – perspektyviškai sumažinta siena, iš dešinės – atvira erdvė. Užpakalinė siena, savaime suprantama, pavaizduota lygiagreti žiūrovui, o lubos su jų taip pat lygiagrečiais balkiais atrodo netgi artimesnės senajam menui, nei tiesiog gilumon sueinančios Dürerio lubų lentos. Nieko šiuolaikiško nerasime ir plokštuminiame stalo ir spineto derinyje, kurio beveik neišardo įstrižai tarp jų stovinti kėdė. Figūros aiškiausiai išdėstytos viena šalia kitos. Tačiau jei iliustracija tiksliau perteiktų šviesą ir spalvas, tučtuojau išryškėtų stilistiškai naujas paveikslo pobūdis, nors ir dabar į akis krinta neabejotinai barokiniai motyvai. Prie jų pirmiausia priskirtina perspektyvinė dydžių seka, pirmojo plano dimensijos išryškinimas palyginti su antruoju planu. Šis staigus dydžių sumažėjimas žiūrint iš arti visada sukuria judėjimo gilyn įspūdį. Analogišką įspūdį sukelia kambaryje sustatyti baldai ir parketo piešinys. Tai, kad atvira erdvė atrodo lyg siauras tarpas, kur itin ryškus judėjimas gilyn, yra materialus motyvas, veikiantis ta pačia linkme. Žinoma, toks pat ryškus gilumos efektas sukuriamas ir spalvine perspektyva.

Net toks santūrus menininkas kaip Jacobas Ruisdaelis mielai naudoja šį „ypač didelį“ pirmąjį planą, norėdamas sustiprinti gilumos įspūdį. Jokiame klasikinio stiliaus paveiksle neįmanoma įsivaizduoti tokio pirmojo plano, kokį matome „Bentheimo pilyje“. Savaime nereikšmingi luistai čia pavaizduoti itin dideli, todėl kyla perspektyvinio judėjimo įspūdis. Antrajame plane esanti kalva su pilimi yra prasminis paveikslo centras, tačiau šalia jų atrodo nepaprastai maža. Būtų sunku nesugretinti dviejų dydžių, t. y. žvilgsnis skverbiasi vis gilyn.

Pirmojo plano pabrėžimo priešybė – neįprastai pabrėžtas *tolumų vaizdas*. Tarp scenos ir žiūrovo atsiranda tokia didelė erdvė, kad vienodi dydžiai skirtinguose planuose mažinami netikėtai lėtai. Geri pavyzdžiai čia gali būti Vermeerio „Delfto vaizdas“ ir Ruisdaelio „Harlemo vaizdas“.

Tai, kad šviesa ir tamsa, naudojamos kaip kontrastingas fonas, padidina plastikos iliuziją, buvo žinoma visuomet, o Leonardo ypač primygtinai reikalavo, kad šviesios formos dalys būtų labai rūpestingai



JAKOB VAN RUISDAEL. *Bentheimo pilis*

klojamos ant tamsaus fono ir tamsios – ant šviesaus. Tačiau visai kas kita, kai tik vienas tamsus kūnas išsiveržia prieš šviesų, iš dalies jį uždengdamas, kai akis ieško šviesos ir gali ją suvokti tik kartu su priekiniame plane esančia forma, šalia kurios šviesa nuolat atrodys kaip kažkas esantis gilumoje. Tuomet perteikiant paveikslo visumą atsiranda svarbus tamsaus pirmojo plano motyvas.

Dalijimas ir įrėminimas nuo seno buvo meno savastis. Tačiau barokiniai kulisai ir barokiniai rėmai pasižymi ypatinga traukos gilumon jėga, kurios anksčiau nebuvo siekiama. Taigi galiniame kambaryje mezgančią kojines gražuolę Janas Steenas tapo taip, kad ji būtų matoma pro tamsiai ją įrėminančias duris – tai tipiškas baroko sumanymas (Bekingemo rūmai). Raffaello paveikslas „Stansai“ taip pat įrėminti arkomis, tačiau motyvas nekelia gilumos įspūdžio. Priešingai, kai figūra sąmoningai nustumiama gilyn už to, kas vaizduojama pirmajame plane, vadovaujamasi tuo pat sumanymu, kuris įkvėpė visą baroko architektūrą. Bernini kolonados tapo įmanomos tik atsiradus tokiam gilumos pojūčiui.

## 3. PASTABOS DĖL TURINIO

Formaliųjų motyvų tyrinėjimą galima papildyti grynai ikonografinio pobūdžio paveikslų turinio analize. Kadangi ankstesnioji analizė gali atrodyti neišsami, šis ikonografinis nagrinėjimas turėtų bent jau pašalinti įtarimą, jog rėmėmės tik tam tikrais, vienpusiškais išskirtiniais atvejais. Mūsų sąvokoms pagrįsti mažiausiai tinkantis atrodo portretas, nes paprastai jame vaizduojama tik viena figūra, o ne keletas, kurias galima sustatyti greta arba vieną už kitos. Tačiau sunkumas visai ne tas. Atskiros figūros formos taip pat gali būti išdėstytos taip, kad kiltų plokštumų sluoksnių įspūdis, o objektyvūs erdviniai poslinkiai tėra tik kitokios traktuotės pradžia, bet anaiptol ne ji pati. Ant turėklų uždėta ranka Holbeino darbe visada vaizduojama taip, kad kiltų tam tikras erdvinės plokštumos įspūdis, o kai šį motyvą kartoja Rembrandtas, medžiagiškumo prasme viskas gali atrodyti vienodai, tačiau plokštumos įspūdis nekyla, jis jokiu būdu neturi kilti. Optiniai akcentai sudėlioti taip, kad stebėtojui visos kitos sąsajos atrodo natūralesnės, nei plokštuminės. Grynos frontalios figūrų padėtys yra tiek čia, tiek ten, tačiau Holbeino „Anna von Cleve" (Luvras) kelia visiškos plokštumos įspūdį, tuo tarpu Rembrandtas tokio įspūdžio vengia net ir tada, kai tarsi nesirūpina jo išvengti, pvz., vaizduodamas į priekį ištiestą ranką. Tik jaunystės laikų paveiksluose jis siekia modernumo tokiomis prievartinėmis priemonėmis (turiu omenyje Drezdeno galerijos „Saskiją su gėlėmis"). Vėliau jis visiškai nurimsta, vis dėlto išlaikydamas barokinę gilumą. Jei kiltų klausimas, kaip Saskijos motyvą būtų traktavęs „klasikinis" Holbeinas, atsakymui galima pasitelkti žavingą „Mergaitės su obuoliu" paveikslą Berlyno galerijoje; tai nėra Holbeinas, bet dailininkas, artimesnis jaunajam Moro, tačiau tokiai plokštuminei temos traktuotei Holbeinas iš esmės būtų pritaręs.

Paprasčiausiam demonstravimui palankiausios, žinoma, išlieka pasakojamosios temos, peizažai ir buitiniai paveikslai. Nors vienas iš jų ir buvo analizuotas anksčiau, norėtume pasakyti dar keletą pastabų ikonografiniu aspektu.

Leonardo „Paskutinė vakarienė" yra pirmas reikšmingas klasikinio plokštumų stiliaus pavyzdys. Atrodo, jog siužetas ir stilius čia vienas kitą abipusiškai lemia taip, kad būtų ypač įdomu būtent šiam paveikslui paieškoti priešingo nuvertėjusios plokštumos pavyzdžio. Toks nuvertėjimas gali būti išgautas vaizduojant įstrižai pastatytą stalą, kaip



GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO (1696–1770). *Paskutinė vakarienė*

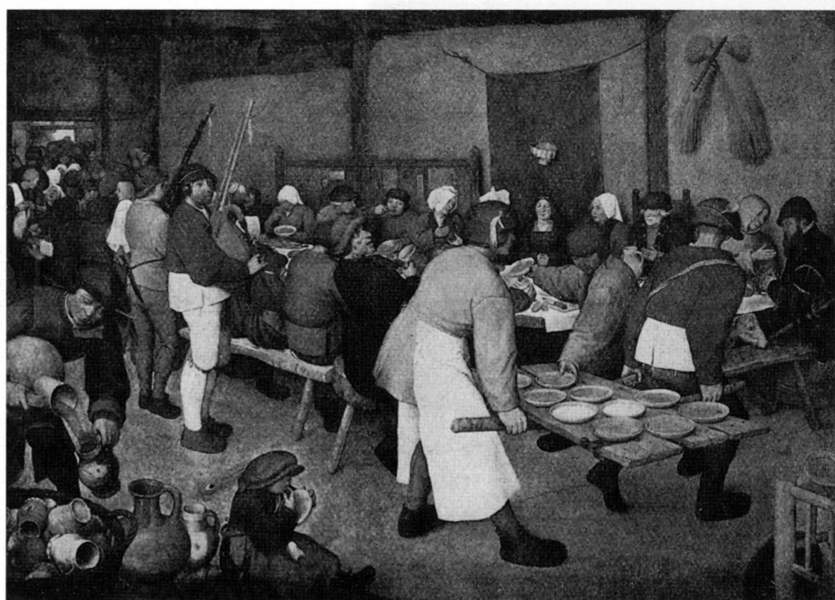
tai bandė daryti, pvz., Tintoretto, tačiau tokia priemonė nėra būtina. Neatsisakydamas stalą vaizduoti lygiagretų paveikslo kraštui ir pakartoti šitą orientavimą atitinkančioje architektūroje, Tiepolo sukomponavo tokią „Paskutinę vakarienę", kuri negali būti lyginama su Leonardo paveikslu kaip meno kūrinys, tačiau stilistiniu aspektu ji yra puikiausia pastarojo priešybė. Viską nulemia tai, kad figūros čia nejungiamos į plokštumas. Kristaus negalima atsieti nuo įstrižai prieš jį stovinčių jaunuolių grupės, kuri dėl savo masės ir tamsaus šešėlio susidūrimo su ryškia šviesa yra pagrindinis optinis akcentas. Norime to ar ne, tačiau akis visais būdais kreipiama į šį tašką, ir šalia gluminės įtampos tarp šios priekinės grupės ir pagrindinės figūros antrajame plane plokštumos elementai įgauna tik antraeilę reikšmę. Tai visai kas kita, nei izoliuota Judo figūra primityviojoje dailėje, atrodanti tik kaip apgailėtinas priedėlis, nesugebantis nukreipti žvilgsnio nuo plokštumos. Savaime suprantama, kad šis gilumos motyvas Tiepolo darbuose išryškėja ne vieną kartą, tačiau kartodamasis įvairiausiais atgarsiais. Iš tarpinių



BAROCCIO (apie 1528/35–1612). *Paskutinė vakarienė*

raidos grandžių istorijos išskirsime tik vieną Baroccio, labai pamokančiai parodantį, kaip gilumos stilius susipina su plokštumų stiliumi. Paveikslas tiesiog veržte veržiasi gilyn. Tiek iš pirmojo plano kairės, tiek dešinės prie Kristaus prieiname kelissyk sustodami. Taip Baroccio išgauna daugiau gilumos, nei Leonardo, tačiau tebėra giminiškas jam tuo, kad sluoksnius paskirsto aiškiai atskiromis erdvinėmis juostomis.

Tai ir skiria italus nuo pereinamojo laikotarpio Šiaurės tapytojų, pvz., Pieterio Bruegelio. Jo „Valstiečių vestuvių" siužetas panašus į „Paskutinės vakarienės": vaizduojamas ilgas stalas bei už jo sėdinti nuotaka, kuri yra centrinė paveikslo figūra. Tačiau kompozicija nė kruopelyte nepanaši į Leonardo paveikslą. Nuotaka išskiriama pakabinant už jos kilimą, tačiau dydžio atžvilgiu ji yra labai maža. Stilių istorijos aspektu svarbiausia tai, kad ji būtinai *turi* būti regima kartu su didelėmis priekinio plano figūromis. Žvilgsnis ieško jos kaip idealaus vidurio taško ir jau vien todėl ima gretinti perspektyviškai mažą su perspekty-



PIETER BRUEGEL (vyresnysis, 1525/30–1569). *Valstiečių vestuvės*

viškai dideliu; tam, kad to nebūtų galima išvengti, dailininkas pasirūpino ir kitu būdu pabrėžti ryšį tarp priekinės ir giluminės dalies – tai stalo gale sėdinčio valstiečio, kuris nuo padėklo – nuimtų nuo vyrių durų – ima lėkštes ir perduoda jas tolyn, judesys (palyginkime su panašiu motyvu Baroccio kūryboje). Antrajame plane ir anksčiau figūros būdavo vaizduojamos mažos, tačiau jos nesisiejo su didelėmis pirmojo plano figūromis. Čia vyksta tai, ką Leonardo žinojo teoriškai, tačiau vengė įgyvendinti praktiškai: realiai vienodi dydžiai sugretinti taip, kad atrodo visiškai nelygūs; nauja tai, kad neišvengiamai esame priversti į abu dydžius žiūrėti kartu. Bruegelis dar nėra Vermeeris, bet jis paruošė dirvą Vermeeriui. Stalas ir siena vaizduojami įstrižai tam, kad paveiksle nebūtų plokštumos. Tačiau ir vėl užpildomi abu kampai.

Didysis Quinteno Massyso „Apraudojimas“ 1511 m. (Antverpenas) yra „klasikinis“ dėl to, jog visi svarbiausieji veikėjai labai aiškiai išdėstyti plokštumoje. Kristaus figūra akivaizdžiai pakartoja horizontalią paveikslo pagrindo liniją, Marija Magdalietė ir Nikodemas užbaigia sluoksnį, užpildantį visą lentos plotį. Kūnai reljefiškai ir plokštumiškai atriboti vienas nuo kito, ir net galinių eilių figūrų gestai nesutrikdo šios ramios sluoksnių nuotaikos, ji persiduoda net peizažui. Po to, kas pasakyta, vargu ar reikia aiškinti, kad ši planimetrija visai nėra primi-



QUINTEN MASSYS (1465/66–1530). *Kristaus apraudojimas*

tyvi forma. Massyso kartai priklausė žymusis meistras Hugo van der Goesas. Žvelgiant į plačiai žinomą svarbiausiąjį jo kūrinį „Piemenėlių pagarbinimas“ (Florencija), iškart matyti, kaip mažai šie Šiaurės kvatročento menininkai žavėjosi plokštuma, kaip jie bandė pavaizduoti gilumą atitolindami figūrą ir nukeldami ją į antrą planą, tačiau gaudavo tik nedarnų ir netvarkingą rezultatą. Mažas Vienoje esąs paveikslas galėtų būti tiksli siužetinė Massyso „Apraudojimo“ paralelė: jame taip pat ryškus laipsniškas judėjimas gilumos link, o kūnas paguldomas įstrižai į gylį.

Toks įstrižumas nėra vienintelė formulė gilumai išgauti, tačiau ji yra tipiška. XVI a. įstrižumas beveik visiškai išnyksta. Nors lavonas ir vaizduojamas rakursu, imamasi kitokių priemonių, kad jis neardytų „planimetrinio“ paveikslo pobūdžio. Düreris, ankstyvuosiuose savo „Apraudojimuose“ pripažinęs tik plokštuminį Kristaus vaizdavimą, vėliau tai vienur, tai kitur kūną pateikia rakursu, o gražiausiai – dideliame Bremene esančiame piešinyje. Svarbiausias tapybos pavyzdys – Luvro „Apraudojimas“ su Jooso van Cleve’s (Marijos mirties meistro) funda-

toriais. Tokiais atvejais forma, pavaizduota rakursu, atrodo kaip skylė sienoje: vis dėlto svarbiausia tai, kad siena apskritai egzistuoja. Toks įspūdis pirmtakams buvo nepasiekiamas netgi tada, kai jie išdėstydavo figūras lygiagrečiai paveikslo kraštui.



HUGO VAN DER GOES (1435/40–1482). *Kristaus apraudojimas*

Kaip klasikinę pietietišką priešybę galima pateikti Fra Bartolommeo 1517 m. „Apraudojimą“ (Florencija, Pičių rūmai). Čia dar stipresnės plokštumų sąsajos, o reljefas dar griežtesnis. Vis dėlto visiškai laisvai judančios figūros viena prie kitos priartėja taip, kad priekinis sluoksnis atrodo beveik kūniškas. Taip paveikslas įgauna tylos ir ramybės, kurių negali nejausti šiuolaikinis žiūrovas, tačiau būtų neteisinga sakyti, esą šis uždarumas suteiktas paveikslui tik tam, kad būtų perteikta kentėjimo scenos tyla. Negalima pamiršti, kad šitokia vaizdavimo maniera tada buvo įprasta, ir nors negalima paneigti, jog buvo norėta sukurti ypač šventiško pakilumo nuotaiką, vis dėlto tuometinės publikos patirtas įspūdis buvo ne toks pat, kokį patiriame mes su savosiomis prielaidomis. Tačiau savitumas tas, jog XVII a. jau nebegalėjo pasinaudoti šiuo vaizdavimo stiliumi netgi tada, kai ieškojo ramybės. Tai pasakytina net ir apie „archaistą“ Poussiną.

Tikrą barokinę „Pietos“ traktuotę matome Rubenso 1614 m. tapytame paveiksle (Viena), kur lavono rakursas veikia beveik gąsdinančiai. Rakursas pats savaime dar nepaverčia paveikslo barokiniu, tačiau šiuo atveju gilumos elementai paveiksle taip sureikšminami, kad visiškai dingsta bet koks renesansiškas plokštumos įspūdis, ir vien tik perspektyviškai sutrumpintas kūnas perskrodžia erdvę iki tol nežinota jėga.

Aiškiausiai giluma pasireiškia tuomet, kai ji gali atsiverti kaip judėjimas, todėl barokas bravūriškai perkėlė judančios minios siužetą iš



PETER PAUL RUBENS. *Kryžiaus nešimas* (P. Pontiuso, 1603–1658, raižinys)

plokštumos į trečią dimensiją. „Kryžiaus nešime" figūruoja kaip tik šis siužetas. Matome jį klasikinėje vadinamojoje „Spasimo di Sicilia" (Madridas) redakcijoje – tai paveikslas, kuriame dar valdo tvarkanti Raffaello jėga. Procesija ateina iš gilumos, tačiau kompozicija dar tvirtai susieta su plokštuma. Nuostabus Dürerio piešinys iš „Mažojo Kristaus



REMBRANDT. *Gailestingasis samarietis*

kelio“ (medžio raižiniai), Raffaello panaudotas kaip pagrindinis motyvas, nepaisant viso dydžių nereikšmingumo, yra tobulai grynas klasikinio plokštumų stiliaus pavyzdys, lygiai kaip ir mažoji „Kryžiaus nešimo“ graviūra. Düreris dar mažiau nei Raffaello galėjo pasiremti jau buvusia tradicija. Jo pirmtakui Schongaueriui jau buvo būdingas nepaprastai gyvas plokštumos jutimas, tačiau lyginant bet kuriuo aspektu Dürerio kūryba iškyla kaip iš tiesų pirmas plokštumų menas, o didysis Schongauerio „Kryžiaus nešimas“ kaip tik ne itin susietas su plokštuma.

Barokinė Dürerio ir Raffaello priešybė – Rubenso „Kryžiaus nešimas“ (P. Pontiuso raižinys pagal Briuselyje esančio paveikslo prototipą). Čia tobuliausiai pavaizduota gilyn traukianti eisena, kuri dėl judėjimo į viršų yra dar įdomesnė. Mūsų ieškoma stilistinė naujovė – nebe vien tik medžiagiškas judančios procesijos motyvas, tačiau, kadangi kalbama apie vaizdavimo principą, – siužeto traktuotės pobūdis: visi gilyn vedantys motyvai iškeliami prieš akis, ir atvirkščiai – visa, kas pabrėžtų plokštumą, nustumiama tolyn.

Kaip tik todėl Rembrandtas ir jo amžininkai Olandijoje, neužpildydami erdvės plastinėmis priemonėmis taip audringai, kaip Rubensas,

laikėsi barokinio gilumos vaizdavimo principo: neteikdami reikšmės plokštumai arba padarydami ją nematoma, jie įgauna bendrumo su Rubensu, tačiau judėjimo gilyn žavesį jie išgauna vien tik tapybinėmis priemonėmis.

Rembrandtas iš pradžių taip pat gyvai pavaizduodavo figūras vieną už kitos; jau minėjome jo ofortą „Gailestingasis samarietis“. Tačiau net jei vėliau jis tą pačią istoriją pasakoja išdėstydamas figūras beveik visiškai plokščiomis eilėmis, visai nereiškia, jog jis grįžta prie praėjusio šimtmečio formos: daiktais pažymėta plokštuma paryškinama šviesos srautu arba paverčiama antraeiliu motyvu. Jokiam žmogui nešautų į galvą paveikslą suvokti kaip reljefą. Pernelyg aišku, kad figūriniai sluoksniai visai nesutampa su tikruoju paveikslo turiniu. Analogiškas pavyzdys yra didysis ofortas „Ecce homo“ (1650 m.). Kaip žinoma, kompozicinė schema buvo pradėta naudoti činkvečento dailininko Lucaso van Leydeno. Namo siena ir terasa prieš ją pavaizduotos visiškai frontaliai, o žmonės ant terasos ir priešais terasą išsirikiavę eilėmis – kaip įmanoma iš šito išgauti barokišką reginį? Iš Rembrandto galime išmokti, jog tai priklauso ne nuo objekto, o nuo traktuotės. Lucasas van Leydenas apsiriboja vien plokštumų vaizdais, o Rembrandto piešinys taip pripildytas gilumos motyvų, kad žiūrovas, nors ir mato materialų figūrų išsidėstymą plokštumoje, suvokia jį kaip šiek tiek atsitiktinį visiškai kitaip suformuoto reiškinio substratą.

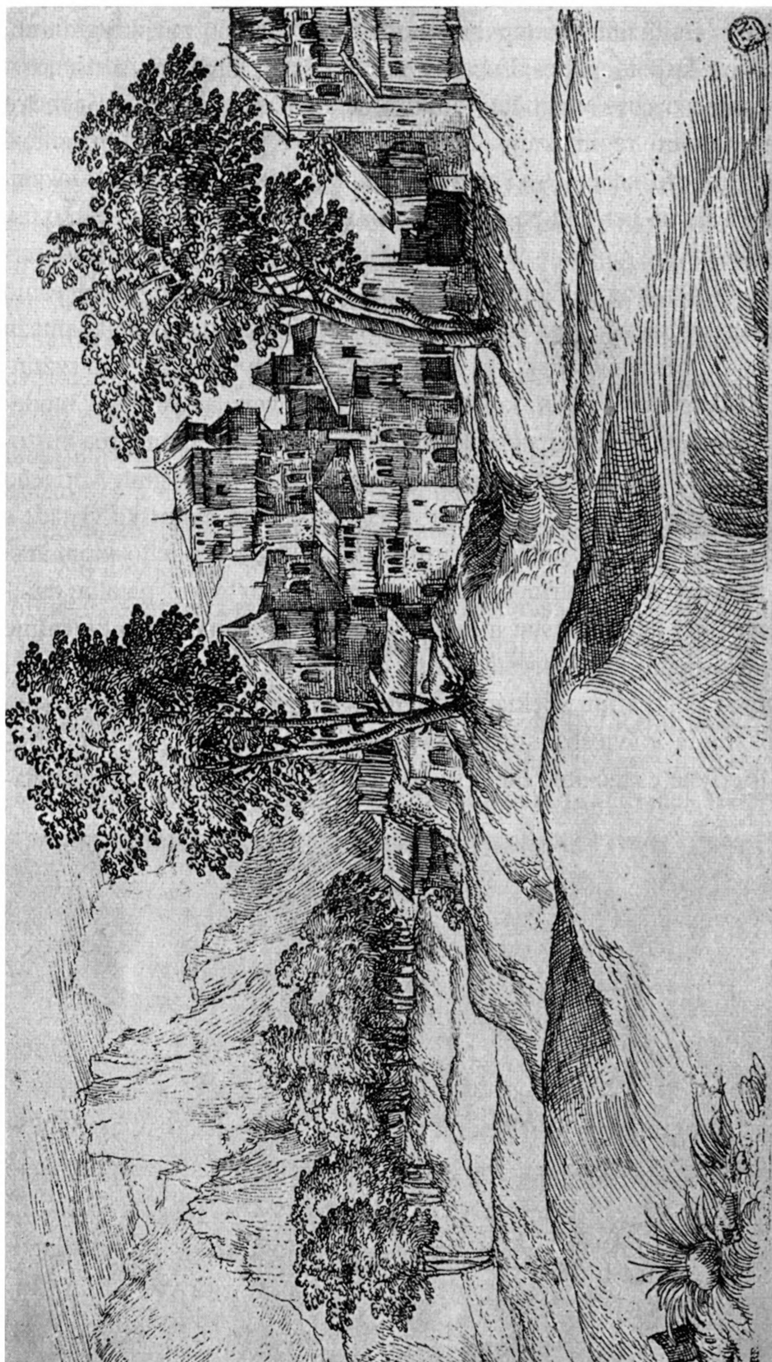


PIETER AERTSEN (apie 1508–1575). *Virtuvės fragmentas*

Daug olandų žanrinės tapybos pavyzdžių, tinkamų mūsų lyginimui, aptiksime tarp to paties Lucaso van Leydeno, Pieterio Aertseno ir Avercampo darbų. Netgi čia, buitiniuose vaizduose, kur tikrai nebuvo būtina pateikti reginį kaip nors šventiškai, XVI a. tapytojai laikosi griežto reljefo schemos. Pakraščio figūros sudaro pirmąjį sluoksnį, kartais tęsiamą per visą paveikslo plotį, kartais tik vos pažymėtą, o tai, kas seka už to sluoksnio, dėstoma tokiu pat būdu. Taip savąsias interjero scenas traktuoja Pieteris Aertsenas, tokia pat ir truputį jaunesnio Avercampo čiuožėjus vaizduojančių paveikslų sąranga. Tačiau pamažu plokštumų ryšiai silpnėja, trūkinėja, daugėja motyvų, iš priekio ryžtingai besiveržiančių gilyn, kol galiausiai visas vaizdas iš naujo modeliuojamas taip, kad horizontalūs ryšiai tampa nebeįmanomi arba nustojami jausti kaip atitinkantys reginio prasmę. Pakanka palyginti Adriaeno van de Velde's žiemos vaizdą su Avercampo arba kaimišką Ostade's interjerą su Pieterio Aertseno virtuvės paveikslu. Vis dėlto įdomiausi būtų tie pavyzdžiai, kuriuose nevaizduojama „tapybiškų" patalpų daiktų gausa, bet kur paprastai ir aiškiai scena apribojama frontalia galine kambario siena. Tai – mėgstamiausia Pieterio de Hoocho tema. Čia vėl matome tą patį stilių, siekiantį erdvinę sąrangą išvalyti nuo sluoksnių ir plokštumų ir šviesos srautu bei spalva nukreipti žvilgsnį kita kryptimi. Berlyne esančiame Pieterio de Hoocho paveiksle, vaizduojančia-



ALBRECHT DÜRER. *Peizažas su patranka*



TIZIANO (priskiriama ir D. Campagnolai, 1500–1564). *Kalnų kaimelis*

me motiną su vaiku lopšyje, judėjimas krypsta įstrižai gilyn, priešais ryškią šviesą, besiskverbiančią iš paradinių durų. Nors pavaizduota patalpa frontali, paveikslo negalima dalyti skersiniais pjūviais.

Apie peizažo problemą jau buvo pasakyta keletas pastabų, idant parodytume, kaip klasikinis Pateniero tipas įvairiais būdais buvo paverstas barokiniu tipu. Tačiau galbūt bus naudinga darsyk grįžti prie šios temos, abu tipus su visu jų istoriniu reikšmingumu įsivaizduojant kaip uždaras savyje jėgas. Reikia pripažinti, kad erdvinė Pateniero forma identiška tai, kurią pateikia Düreris, pvz., raižytame peizaže su patranka, ir kad žymiausio italų renesanso peizažisto Tiziano juostinės schemos visiškai atitinka Pateniero vaizdavimą.

Tai, kas istoriškai į meną nežiūrinčiam stebėtojui Dürerio kūryboje atrodo kaip suvaržymas – lygiagretus pirmojo, viduriniojo ir antrojo planų išdėstymas – yra itin sėkmingas ir aiškus epochos idealo pritaikymas ypatingiems peizažo uždaviniams. Būtent taip sluoksniais turi būti pavaizduota dirva, taip plokštumomis tam tikroje zonoje tapomas kaimelis. Žinoma, Tiziano gamtą suvokė laisviau ir plačiau, bet (tai



REMBRANDT. *Gamtovaizdis su medžiotojais*



PIETER BRUEGEL (vyresnysis). *Žiemos peizažas su medžiotojais*

pirmiausia matyti piešiniuose) jo suvokimas visiškai paklūsta tam pačiam plokštumiškumo ieškančiam skoniui.

Kita vertus, kad ir kokie skirtingi mums atrodytų Rubensas ir Rembrandtas, abiejų erdvės vaizdavimas pasikeitė visiškai taip pat: dominuoja veržimasis gilyn, niekas nesutvirtinta juostomis. Vedančių į gilumą kelių, rakursu vaizduojamų alėjų pasitaikydavo ir anksčiau, tačiau jos niekada nebūdavo svarbiausios. Dabar tai yra pagrindiniai paveikslo motyvai. Svarbiausias dalykas – formų sudėstymas viena už kitos gilyn, o ne tai, kaip daiktai iš kairės ir dešinės susisiekia vienas su kitu. Daiktiškumas gali ir visai išnykti, ir tik tada iš tiesų triumfuoja naujasis menas, tik tada erdvinę gilumą žiūrovas gali išsyk suvokti kaip vieningą visumą.

Juo aiškiau atpažįstamos tipų priešybės, tuo įdomesnė tampa pereinamojo laiko istorija. Jau kita karta po Dürerio – Hirschvogelis ir Lautensackas – plokštumos nebelaikė idealu. Nyderlanduose genialus šios srities novatorius buvo Pieteris Bruegelis, nuo Pateniero parodęs kelią tiesiai prie Rubenso. Sunku susilaikyti čia nepateikus jo „Žiemos peizažo su medžiotojais“ – jis gali paaiškinti abu kraštutinumus. Dešinėje pusėje, viduryje ir antrajame plane dar išlieka senojo stiliaus užuominų, tačiau galingi medžiai, kreipiantys žvilgsnį iš kairės per kalvos keterą link perspektyviškai itin sumažintų namelių gilumoje, – lemtingas žingsnis į naująją epochą. Nusidriekiantys nuo apačios iki viršaus, užpildantys pusę paveikslo, šie medžiai sukuria judėjimą gilyn, kuris paveikia ir priešingu principu sukomponuotas dalis. Medžiotojų būrys su šunimis bėga ta pačia judėjimo kryptimi, sustiprindamas medžių eilės keliamą poveikį. Namai ir kalvų linijos priešais paveikslo kraštą prisijungia prie judėjimo ir jį tęsia.

## 4. ISTORINĖS IR NACIONALINĖS YPATYBĖS

Iš tiesų kelia nuostabą visuotinis plokštumos siekio įsitvirtinimas apie 1500-uosius metus. Juo labiau menas įveikė primityviojo matymo neryžtingumą, kai nepaisant aiškiausių pastangų atsiriboti nuo gryno plokštumiškumo, vis dėlto jo tebebuvo laikomasi; juo tiksliau ir tobuliau menas išmoko naudotis rakurso ir erdvinės gilumos priemonėmis, tuo labiau išryškėjo ryžtingas polinkis į paveikslus, kurių turinys sukoncentruotas į vieną aiškią plokštumą. Šitos klasikinės plokštumos



FRANCESCO BOTTICINI (1446–1487). *Trys arkangelai ir Tobitas*

poveikis visai kitoks nei primityviosios plokštumos ne tik todėl, kad dalių santykis apčiuopiamesnis, bet ir todėl, kad šią plokštumą tiesiog persmelkia kontrastingi motyvai: tik paveikslo gilumon vedančių rakurso momentų dėka visiškai atsiskleidžia plokštumiškas uždarumas ir išplėstumas pagal plokštumiškumo reikalavimus. Visai nebūtina viską sutempti į vieną plokštumą, tačiau svarbiausios formos turi būti vienoje plokštumoje. Plokštuma turi nuolat prasismelkti paviršiun kaip pamatinė forma. Nėra jokio XV a. paveikslo, kurio visumai būtų būdingas Raffaello „Siksto madonos" plokštumiškas apibrėžtumas; klasikinio stiliaus bruožu taip pat laikytinas į visumą įjungtas vaiko atvaizdas Raffaello kūrinyje, kuris nepaisant visų rakursų visiškai tiksliai įterpiamas į plokštumą.

Primityvistai veikiau bandė įveikti plokštumą, nei ją patobulinti. Vaizduodamas tris arkangelus kvatročento dailininkas Botticini juos būdingai surikiuoja į įstrižą eilę, o brandžiajame renesanse jie vaizduojami tiesia linija (Caroto). Galima prielaida, jog toks įstrižinis išdėstymas

buvo suvokiamas kaip žvaliai žengiančios grupės išraiška, tačiau bet kuriuo atveju XVI a. jautė poreikį šią temą traktuoti kitaip.

Eilėmis išrikiuotų figūrų pasitaikydavo visais laikais, tačiau tokia kompozicija kaip Botticelli „Pavasaris“ vėlesniems dailininkams būtų atrodžiusi pernelyg išskydusi, nepastovi; trūksta įtikinančio apibendrinimo, kurio klasikai pasiekia netgi ten, kur figūros vienos nuo kitų atskirtos dideliais atstumais bei ten, kur paliekama atvira visa paveikslo pusė.

Siekdami gilumos ir visaip stengdamiesi nekurti plokštumos įspūdžio, ankstesnieji dailininkai atskirus į akis krintančius paveikslų fragmentus noriai komponuodavo įstrižai, o būtent – tektoniškus fragmentus, kuriuos buvo lengva pavaizduoti rakursu. Galima prisiminti staigoką



GIOVANNI FRANCESCO CAROTO (apie 1480–apie 1546/55). *Trys arkangelai ir Tobitas*



Marijos gyvenimo meistras. *Marijos gimimas*

sarkofago pasukimą kampu „Prisikėlimuose". Hoferio altoriaus kūrėjas (Miunchenas) akį rėžiančia linija visiškai sugadina savo pagrindinės frontaliosios figūros paprastumą. Italas Ghirlandaio ta pačia įstriža forma savo „Piemenėlių pagarbinimui" suteikia perdėto nerimo (Florencija, Akademija), nors būtent jis vienas po kito dėstomais nuosekliais sluoksniais paruošė dirvą klasikiniam stiliui.

XV a. ypač Šiaurės kraštų mene gana dažnai pasitaikydavo bandymų sukurti tiesioginį judėjimą į gilumą ar iš jos, pvz., žmonių procesiją, einančią iš gilumos žiūrovo link, tačiau jie atrodo lyg paskubinti, nes nėra ryšio tarp to, kas priekyje, ir to, kas gilumoje. Tipiškas pavyzdys – žmonių eisena Schongauerio vario graviūroje „Karalių pagarbinimas". Jam giminiškas ir vadinamojo Marijos gyvenimo meistro „Marijos įvesdinime į šventyklą" (Miunchenas) panaudotas motyvas, kur į gilumą žengianti mergaitė neturi jokių sąsajų su antrojo plano figūromis.

Tinkamas paprastos scenos, kur esama įvairių gylių be aiškaus judėjimo iš gilumos ar į gilumą, pavyzdys – to paties Marijos gyvenimo meistro „Gimimas": plokštumų ryšys čia beveik visiškai nutrūkęs. Jei atlikdamas panašią siužetinę užduotį koks nors XVI a. dailininkas,

pvz., Marijos mirties meistras (Joosas van Cleve) būtų galėjęs mirties patalą ir susirinkusius patalpoje žmones suskirstyti visiškai ramiais sluoksniais, toks stebuklas įvyktų ne tik dėl geometriškai suvoktos perspektyvos, bet ir dėl dekoratyvumo – naujo plokštumų pajutimo, be kurio perspektyva būtų ne itin naudinga.

Šiauriečio primityvisto nerimastingai sujauktas gimdyvės kambarį vaizduojantis paveikslas yra įdomus ir kaip to paties laiko italų dailės priešybė. Čia galime aiškiai matyti, kuo pasižymi italų plokštumos instinktas. Greta olandų ir ypač aukštutinių vokiečių XV a. italai pasirodo keistai santūrūs. Išlaikydami jiems būdingą aiškų erdvės pojūtį, jie kur kas mažiau linkę rizikuoti. Atrodo, lyg jie nenorėtų praplėšti pumpuro, bet lauktų, kol jis prasiskleis pats. Tačiau šis teiginys nėra visai teisingas. Santūri laikysena kyla ne iš bailumo: plokštuma atitinka jų norus ir juos džiugina. Griežtai susluoksniuotos eilės Ghirlandaio ir Carpaccio paveiksluose reiškia ne suvaržytą, nelaisvą suvokimą, bet naujo grožio nuojautą.

Lygiai taip pat piešiamos ir atskiros figūros. Lakštas, kuriame figūros išdėstytos beveik grynai planimeriškai, pvz., Pollaiuolo raižinys „Kovojantys vyrai", neįprastas net ir Florencijoje, Šiaurėje būtų visai neįsivaizduojamas. Aišku, šiam piešiniui dar stinga visiškos laisvės, kad plokštuma galėtų pasireikšti kaip savaime suprantamas dalykas, tačiau tokius atvejus reikėtų vertinti ne kaip archajišką atsilikimą, bet kaip ateinančio klasikinio stiliaus pažadą.

Čia ėmėmės aiškinti sąvokas, o ne rašyti istoriją, bet norinčiam susidaryti teisingą klasikinio plokštumų tipo supratimą sunku išvengti pažinties su ankstesnėmis vystymosi pakopomis. Tyrinėjant Pietų, kurie atrodo esą tikroji plokštumos tėvynė, meną, reikia išsiugdyti jautrumą plokštumų poveikiui, o Šiaurės mene reikia įžvelgti priešingų jėgų veikimą. Tačiau XVI a. vaizdavimo manierą visur ima užvaldyti polinkis į plokštumą. Jis viešpatauja visur – Tiziano ir Pateniero peizažuose, Dürerio ir Raffaello istorijose, netgi atskira įrėminta figūra staiga ryžtingai pradedama vaizduoti plokštumoje. Liberale's da Veronos „Sebastijonas" įtvirtintas plokštumoje visai kitaip, nei Botticelli „Sebastijonas", kuris palyginti su anuo atrodo truputį netvirtas; gulinčios moters aktas tik Giorgione's, Tiziano ir Cariani piešiniuose atrodo tikrai plokštuminis, nors primityvistai (Botticelli, Piero di Cosimo ir

[7] Iliustracijoje neatsispindi tvarkančioji spalvos jėga.



JOOS VAN CLEVE (apie 1480–1540/41). *Marijos mirtis*

kt.) šią temą traktavo jau visai panašiai. Tas pats motyvas – visiškai frontaliai pavaizduotas „Nukryžiavimas" – XV a. atrodo kaip retai išaustas audinys, tuo tarpu XVI a. geba jį paversti uždaru ir išraiškingu plokštumos reginiu. Puikus tokio tipo pavyzdys – didžioji Grünewaldo „Golgota" Izenheimo altoriuje, kur Nukryžiuotasis ir jį lydintieji sujungti į vieningą gyvą plokštumą iki tol neregėtu būdu.

Šalia šios klasikinės plokštumos ardymo proceso visiškai lygiagrečiai vyko linijos nuvertėjimo procesas. Norintis rašyti jo istoriją turės apsistoti ties vardais, reikšmingais tapybiškojo stiliaus raidai. Baroko pirmtaku tarp činkvečento menininkų ir čia laikytinas Corregio. Griaunant plokštumų idealą Venecijoje ypač prisidėjo Tintoretto, o El Greco kūryboje jo jau beveik visai nebeliko. Linijos reakcionieriai, pvz., Poussinas, taip pat reakcingai nusiteikę ir plokštumos atžvilgiu. Tačiau ar kas nors galėtų nepripažinti, jog Poussinas, nepaisant visos „klasikinės" jo valios, yra XVII a. žmogus!

Analogiškai tapybiškumo raidos istorijai, *plastiniai* gilumos motyvai atsiranda anksčiau, nei gryni optiniai, be to, Šiaurė čia nuolat pirmauja prieš Pietus.

Negalima neigti, jog tautos nuo pat pradžių yra skirtingos. Esama nacionalinės fantazijos savitumų, kurie viskam besikeičiant išlieka pastovūs. Italijai visada buvo būdingas stipresnis plokštumos instinktas nei germaniškai Šiaurei, kurios kraujyje glūdi gilumos potraukis. Nė kiek neneigdami, kad italų plokštumų klasika turi stilistinių atitikmenų Alpių pusėje, vis dėlto pasistengsime išryškinti pastebimą skirtumą: grynoji plokštuma čia veikiai tapo suvokiama kaip apribojimas ir greitai jos buvo atsisakyta. Savo ruožtu Pietūs galėjo tik labai apytiksliai pamėgdžioti pasekmes, kurias šiaurietiškas barokas išgavo iš gilumos principo.

# SKULPTŪRA

## 1. BENDROSIOS PASTABOS

Skulptūros istoriją galima atskleisti pasitelkus figūros vystymosi istoriją. Ankstesniojo drovumo nebėra, galūnės kruta, tiesiasi, visas kūnas ima judėti. Tačiau tokia objektyvių skulptūros temų istorija ne visiškai sutampa su mūsų stilių raidos samprata. Mūsų manymu, esama apsiribojimo plokštumomis, kuris reiškia ne mažesnę judesių įvairovę, o tik kitokią formų tvarką, kita vertus, esama sąmoningo pabrėžtos plokštumos ardymo vaizduojant aiškų judėjimą gilyn, ir nors šiam formų išdėstymui padeda gausus judesių kompleksas, jis gali sietis ir su visai paprastais motyvais.

Linijinis ir plokštumų stiliai akivaizdžiai sąveikauja vienas su kitu. XV amžių, kai buvo plėtojamas beveik vien tik linijinis menas, galima laikyti ir plokštumos amžiumi, nors plokštuma ir nebuvo visiškai įsitvirtinusi. Plokštumos laikomasi labiau nesąmoningai; pasitaiko atvejų, kai išeinama už jos ribų, nors tai ir lieka nepastebėta. Būdingas „Tomo Netikinčiojo“ žmonių grupės pavyzdys Verrocchio paveiksle: grupė stovi nišoje, tačiau apaštalas viena koja peržengia jos ribas.

XVI a. plokštumą imta suvokti rimtai. Formos sąmoningai ir nuosekliai išdėstomos viename sluoksnyje. Kūrinių plastiškumas įvairesnis, sustiprėja priešingos kryptys, kūnų judesiai tik dabar atrodo tapę laisvi, tačiau bendras vaizdas ramus, tai grynas plokštumų paveikslas. Tai klasikinis stilius su ryškiai apibrėžtais siluetais.

Tačiau šis klasikinis plokštumiškumas ilgai netruko. Greitai ėmė atrodyti, jog daiktai, paklusdami plokštumai, lyg suvaržomi pančiais, siluetai išyra ir žvilgsnis ima klaidžioti pakraščiais, padaugėja rakursu vaizduojamų formų, sankirtos ir susipinantys motyvai sukuria aiškius pirmojo ir antrojo planų santykius – trumpai tariant, plokštumiškumo įspūdžio sąmoningai vengiama netgi ten, kur plokštuma dar iš tiesų egzistuoja. Būtent taip elgiasi Bernini. Svarbiausi pavyzdžiai: popiežiaus Urbono VIII antkapis Šv. Petro bazilikoje bei dar įtaigesnis ten pat esantis Aleksandro VII antkapis. Palyginti su jais Michelangelo Medičių antkapiai atrodo esantys beveik disko formos. Šio stiliaus esmę iš tiesų galima suvokti, pasekus Bernini kūrybos eigą nuo ankstyvųjų iki vėlyvųjų darbų. Pagrindinė plokštuma vis labiau išraižoma, priekinio plano figūras galima matyti tik iš šono, gilumoje – tik figūrų pusės. Senas maldos iškėlus rankas motyvas (pats popiežius), kuriam būtinas vaizdavimas profiliu, čia pateikiamas perspektyviniu rakursu.

Iš šių pavyzdžių dar labiau aiškėja, kaip stipriai susvyravo senasis plokštumų stilius, ypač jei atkreipsime dėmesį, jog kalbama apie sieninio antkapio tipą. Plokščia niša, žinoma, perdirbta į giluminę formą, o pagrindinė figūra (ant išsikišusio cokolio) žengia mūsų link, tačiau net ir stovintys ant to paties pamato objektai pateikiami taip, kad jų tarpusavio ryšys tampa beveik neįžiūrimas: regime stovinčias greta figūras, o ir tarp jų šen bei ten driekiasi gijos, tačiau į šitą audinį įpintas gilumon vedančios formos žavesys. Baroko menininkui itin patiko, jog viduryje yra durys, kurios, būdamos toli nutolusios, netampa horizontalia siejančiąja forma,



GIANLORENZO BERNINI.
*Aleksandro VII antkapis*

kaip senoviniai sarkofagai, bet vertikaliai dalija tarpinę erdvę; kaip to pasekmė gimsta nauja gilumos forma: pakeldama sunkią uždangą, iš šešėlio tamsos išnyra mirtis.

Galima manyti, jog barokas turėjęs veikiau vengti sieninių kompozicijų, nes jos sudaro tam tikrų keblumų išsilaisvinant iš plokštumos. Tačiau yra kaip tik atvirkščiai. Figūros rikiuojamos eilėmis, statomos į nišas – baroko menininkams labai rūpi erdvinė orientacija. Giluma jaučiama tik ten, kur yra plokštuma, bet tik kaip prieštaravimas plokštumai. Iš visų pusių matoma laisvai stovinti grupė barokui visiškai nebūdinga. Jis visokiais būdais stengiasi išvengti griežto frontalumo įspūdžio, kai kiekviena figūra turi tam tikrą pagrindinę kryptį ir gali būti matoma tik iš kurios nors vienos pusės. Jo giluma visada susijusi su žiūrėjimu iš įvairių padėčių. Skulptūros įtvirtinimas vienoje apibrėžtoje plokštumoje barokui atrodo nusižengimas gyvenimo dėsniams. Baroko skulptūra nenukreipta tik į vieną pusę, į ją galima žiūrėti iš daugelio vietų.

Čia būtina pacituoti Adolfą von Hildebrandą, reikalavusį, kad skulptūra pasitelktų plokštumą ne dėl tam tikro stiliaus, bet dėl paties meno: jo „Formos problema“ tapo didelės naujos Vokietijos mokyklos katekizmu. Kūno apvalumas, sako Hildebrandas, menine prasme tampa matomas tik tada, kai, nepaisant to, kad yra apvalus, jis pavirsta plokštumiškai suvokiamu vaizdu. Ten, kur figūra neapibendrinta taip, kad jos turinys sutilptų plokštuminiame paveiksle, kur norintis ją suvokti žiūrovas priverčiamas apeiti aplink ir bendrą vaizdą gali susidaryti tik iš paskirų judesių, ten menas nė per žingsnį nepasistūmėja toliau gamtos. Geradarystė, kurią menininkas turėjo padaryti akims, sutelkdamas į vieningą vaizdą tai, kas natūroje yra išblaškyta, nepadaryta.

Atrodytų, jog Bernini ir baroko skulptūrai šioje teorijoje vietos nėra. Tačiau nėra teisūs tie, kurie (kaip jau yra pasitaikę) Hildebrandą traktuoja tik kaip jo paties meno gynėją. Jis oponuoja diletantizmui, visai nieko nenutuokiančiam apie plokštumų išdėstymo principus, o Bernini – šis vienas vardas teatstovauja visą kryptį – jau peržengė plokštumą, jo plokštumos neigimas turi visai kitą reikšmę, nei tas, kuris dažnas meninėje praktikoje, dar neskiriančioje plokštumiškumo nuo neplokštumiškumo.

Neabejotina, jog barokas kai kur nuėjo per toli ir kelia nemalonų įspūdį būtent dėl to, jog nesukuriami jokie vieningi vaizdai. Tokiais atvejais Hildebrando kritika teisinga, tačiau jos negalima taikyti vi-

siems poklasikiniams kūriniams. Esama ir nepriekaištingo baroko, ir ne vien tuomet, kai jis archaizuoja, bet ir tuomet, kai jis tikrai yra pats savimi. Visuotinėje matymo vystymosi raidoje skulptūra surado stilių, kurio tikslai kiti nei renesanso ir kuriam nebeužtenka senųjų klasikinės estetikos terminų. Esama meno, kuris pažįsta plokštumą, bet neleidžia jai pernelyg smarkiai pasireikšti.

Taigi norėdami apibūdinti baroko stilių, neturime teisės supriešinti bet kokios figūros, pvz., Bernini „Dovydo su laidyne", su frontalia figūra, pvz., klasikiniu Michelangelo „Dovydu" (vadinamuoju Bargelo Apolonu). Išties šiedu kūriniai sudaro ryškų kontrastą, kuris apie baroką verčia galvoti neteisingai. Bernini „Dovydas" – jaunystės metų darbas, o posūkio įvairiapusiškumas čia pasiektas paaukojus visus patenkinančius aspektus. Čia mes iš tikrųjų „gainiojami" aplink figūrą, nes visuomet stinga ko nors, ką jaučiamės esą verčiami atrasti. Bernini pats tai jautė, ir jo brandieji darbai daug santūresni, kur kas labiau (nors ne visai) skirti apžvelgti vienu žvilgsniu. Reginys ramesnis, nors jame esti šiokio tokio virpesio.

Kadangi primityvistų menas buvo nesąmoningai plokštumiškas, o klasikinės generacijos – sąmoningai plokštumiškas, baroko meną būtų galima vadinti sąmoningai neplokštumišku. Jis nebesilaikė įsipareigojimo pateikti vien frontalų vaizdą, nes manyta, kad tik esant laisvei pasiekiamas gyvo judėjimo įspūdis. Skulptūra visuomet yra tam tikras apvalumas, ir niekas neims tvirtinti, kad į klasikinę figūrą būdavo žvelgiama tik iš vienos pusės, tačiau visų stebėjimo būdų norma buvo frontali pozicija, ir jos reikšmingumą žiūrovas jaučia netgi tuomet, kai tiesiai prieš akis jos nėra. Vadindami baroką neplokštumišku, nenorime pasakyti, jog nuo tada įsigalėjo chaosas ir nustojo egzistuoti tam tikrų krypčių nuostatos, – tai tik reiškia, jog nebepageidaujama plokštuma išdėstyti blokų pavidalu kaip ir sutvirtinti figūras kokiu nors dominuojančiu siluetu. Tačiau reikalavimas, kad įvairiais aspektais būtų pateikiami detalūs ir išsamūs vaizdai, atitinkamai modifikuotas galioja ir toliau. Matas to, kas laikoma būtina formai paaiškinti, ne visada vienodas.

## 2. PAVYZDŽIAI

Sąvokos, pavartotos pavadinti šio veikalo skirsniams, žinoma, siejasi tarpusavyje, jos – lyg skirtingos to paties augalo šaknys, arba, kitaip

tariant, tai yra tas pats reiškinys, tik į jį žvelgiama iš skirtingų taškų. Todėl analizuodami gilumą priartėjame prie dalykų, kurie jau turėjo būti paminėti kaip tapybiškumo komponentai. Vieno vyraujančio siluoeto, sutampančio su daikto forma, pakeitimas tapybiškais aspektais, kuriuose daiktas ir reiškinys atsiskiria vienas nuo kito, dėl savo reikšmingumo jau buvo apibūdintas aptariant tapybiškąją skulptūrą ir architektūrą. Svarbiausia tai, kad tokie aspektai ne tik *gali* atsirasti atsitiktinai, bet jie nuo pat pradžių yra numatyti, jų yra daug ir stebėtojui jie peršasi tarsi patys savaime. Šis pasikeitimas tiesiogiai susijęs su raida nuo plokštuminio į giluminį vaizdavimą.

Labai vaizdžiai tai galima pademonstruoti pasitelkiant raitelio ant žirgo statulos istoriją.

Donatello „Gattamelata" ir Verrocchio „Colleoni" pastatyti taip, kad būtų pabrėžiamas vien šoninis aspektas. Vienur arklys stovi stačiu kampu bažnyčios atžvilgiu, pagal fasado liniją, kitur – bėga lygiagrečiai išilginei ašiai, truputėlį atitrauktas į šoną; abiem atvejais toks komponavimas erdvėje paruošia dirvą plokštumiškam suvokimui, o pats kūrinys patvirtina tokio suvokimo teisingumą, nes tik šiuo aspektu regimas visiškai aiškus ir uždaras savyje vaizdas. Galima sakyti, jog, kam nepažįstamas „Colleoni" vaizdas grynai iš šono, tas jo neregėjo. Kalbu apie vaizdą nuo bažnyčios, apie dešiniąją pusę, kuri ir numatyta žiūrėjimui, nes tik taip viskas paaiškėja: matoma pulko vado lazda ir ranka, laikanti pavadį, be to, ir galva, nepaisant jos pasukimo į kairę.[8] Dėl postamento aukščio, žinoma, greitai atsiranda perspektyvinių poslinkių, tačiau vis tiek pergalingai išsiveržia pagrindinis vaizdas. Viskas ir padaryta tik dėl jo. Niekas nebus toks kvailas, jog manytų, esą senieji skulptoriai iš tiesų dirbo tik dėl *vieno* aspekto – tokiu atveju nebūtų reikėję kurti trimačio vaizdo; reikia mėgautis apvalumu, einant aplink, tačiau esama ir taško, kur stebėtojas lyg nurimsta, ir šiuo atveju tai aspektas iš šono, kur plotis yra didžiausias.

Šiuo atžvilgiu iš esmės dar niekas nepasikeitė ir Giovanni da Bologna'os paminkluose didiesiems kunigaikščiams Florencijoje, nors jie su griežtoku tektoniškumo jausmu pastatyti pačiame aikštės viduryje, ir todėl erdvė juos apsupa vienodai. Figūra atsiskleidžia ramiais šoniniais aspektais, be to, esant žemesniam postamentui sumažėja perspektyvos iškraipymo pavojus. Tačiau nauja tai, kad šitaip orientuojant

[8] Deja, visos fotografijos, kurias galima įsigyti, nufotografuotos neteisingai, neleistinai uždengiant svarbias vietas ir bjauriai iškraipant arklio kojų ritmą.

paminklus buvo įteisintas ir rakursas. Menininkas dabar aiškiai atsižvelgia į žiūrovą, stovinį priešais raitelį.

Taip elgėsi jau Michelangelo, statydamas Kapitolijuje Marko Aurelijaus statulą: stovinti aikštės vidury ant žemo postamento figūra gali būti apžvelgiama iš šonų, tačiau užlipus plačiais Kapitolijaus kalvos paradiniais laiptais, arklys matomas atsuktas iš priekio. Šis aspektas neatsitiktinis, vėlyvosios antikos figūra į jį ir orientuota. Ar tai jau reikėtų vadinti baroku? Be abejonės, čia jo pradžia. Aiškus giluminis aikštės poveikis esant bet kokioms aplinkybėms verstų frontalųjį ar pusiau frontalųjį aspektą vertinti labiau nei šoninį.

Grynas barokinis tipas – Schlüterio „Didysis kurfiurstas“ ant Ilgojo tilto Berlyne. Nors jis stovi stačiu kampu į šaligatvį, tačiau prie arklio čia apskritai neįmanoma prieiti iš šono. Žiūrint iš bet kurio taško vaizdas matomas rakursu, o jo grožį lemia būtent tai, kad žiūrovui einant tiltu atsiveria daugybė aspektų, iš kurių kiekvienas yra vienodai reikšmingas. Mažėjant atstumui rakursas darosi sudėtingesnis. Tačiau būtent to ir buvo siekiama – vaizdas rakursu gražesnis už vaizdą be rakurso. Čia nebūtina atskirai aiškinti, kokiu būdu paminklo kompozicija pasiekia tokį efektą – pakanka to, kad optinis formų pastūmimas – tai, kas primityvistams atrodė kaip neišvengiamas blogis ir ko kaip galėdami vengė klasikai, – čia sąmoningai taikoma kaip meninė priemonė.

Panašus pavyzdys – antikinė žirgų tramdytojų grupė priešais Kvirinalą, kuri vėliau pritaisius kriauklę paversta fontanu ir, regima drauge su obelisku, yra vienas būdingiausių Romos baroko kūrinių. Dvi kolosalios jaunuolių figūros, apie kurių dermę su arkliais čia nekalbėsime, nuo centrinio obelisko žengia įstrižai priekin – tai reiškia, kad tarpusavyje jie sudaro buką kampą. Šis kampas atsiveria priešais pagrindinį įėjimą į aikštę; stilių istorijos požiūriu dabar svarbu tai, kad svarbiausios formos svarbiausiu aspektu matomos rakursu, o tai juo labiau stebina, nes šios figūros anksčiau buvo pavaizduotos labai apibrėžtomis frontaliomis plokštumomis. Padaryta viskas, kad šis frontalumas neprasismelktų ir paveikslas neatrodytų lyg sustingęs.

Tačiau kaip čia yra? Argi centrinė kompozicija su įstrižai vidurio atžvilgiu stovinčiomis figūromis nebuvo įprastas reiškinys jau klasikiniame mene? Esminis skirtumas yra tas, kad Kvirinalo žirgų tramdytojai nepriklauso tokiam centrinės kompozicijos tipui, kur kiekvieną figūrą reikia stebėti iš tam tikro taško, tačiau jas visas reikia suvokti kaip *vieną* paveikslą.

Kaip architektūroje iš visų pusių matomas centrinio plano pastatas nelaikomas barokiniu motyvu, taip skulptūroje tokios nėra ir grynai centrinės grupės. Aiški orientacija barokui reikalinga būtent todėl, kad jis iš dalies panaikina frontalumo įspūdį keliančią orientaciją. Norint išgauti įveiktos plokštumos žavesį, iš pradžių reikia, kad ta plokštuma būtų. Bernini fontanas su keturiomis pasaulio upėmis neatrodo vienodai iš visų pusių, bet turi priekinį ir galinį fasadą, o visos figūros susijusios tarpusavyje po dvi, bet taip, kad pažvelgus vis kitu kampu šis santykis keičiasi. Plokštumiškumas ir neplokštumiškumas susipina.

Lygiai taip pat Schlüteris vaizdavo belaisvius ant „Didžiojo kurfiursto" postamento. *Atrodo*, kad jie vienodai įstrižai atsiskiria nuo postamento bloko, o iš tiesų priekiniai susaistyti su galiniais netgi tiesiogine prasme, t. y. sukaustyti grandinėmis. Renesanso schema kitokia. Pagal jos reikalavimus surikiuotos Dorybės fontano Niurnberge bei Heraklio fontano Augsburge figūros. Italijoje pavyzdys galėtų būti garsusis Landini Vėžlių fontanas Romoje: keturi berniukai iš keturių pusių siekia viršutinės kriauklės gyvūnų, beje, pridėtų vėliau.

Orientacija gali būti pabrėžta tik vos vos. Jei centrinės fontano kompozicijos obeliskas truputį paplatinamas, ji išsyk atsiranda. Taip pat figūrų grupės ar netgi atskiros figūros traktuotė gali efektą nukreipti viena ar kita norima linkme.

Kitaip elgiamasi su plokštumų arba sieninėmis kompozicijomis. Norėdami, kad būtų labiau juntama centrinės renesansinės kompozicijos giluma, baroko menininkai kerta ją plokštuma, o esant plokštumų mo-



GIANLORENZO BERNINI. *Palaimintoji Albertona*




*Trevi fontanas.* Roma

tyvui tenka kurti gilumos įspūdį, rūpinantis, kad neišryškėtų plokštumiškumas. Taip elgiamasi vaizduojant ir atskirą figūrą. Gulinti Bernini „Palaimintoji Albertona“ vaizduojama vienoje plokštumoje lygiagrečiai sienai, tačiau jos forma tokia išdrikusi, kad plokštumos visai nematyti. Remiantis to paties Bernini kūriniais, jau anksčiau buvo parodyta, kaip panaikinamas sieninio antkapio plokštumiškumas. Puikus didžiojo stiliaus pavyzdys yra barokinis sieninis fontanas, toks, kaip Trevi fontanas. Tai siena, aukštumo sulig namu, ir prieš ją esantis gilus baseinas. Į priekį išstumtas baseinas yra pirmasis motyvas, besiskiriąs nuo plokštumiškų renesansinių sluoksnių, tačiau esmė – formų pasaulyje, kuris kartu su vandeniu iš sienos vidurio veržiasi į visas puses. Centrinės nišos Neptūnas jau visiškai atitrūko nuo plokštumos ir priklauso spinduliais į visas puses sklindančiam fontano formų srautui. Pagrindinės figūros – jūros arkliukai – matomi rakursu, be to, skirtingais kampais. Nekyla net mintis, jog kur nors yra pagrindinis aspektas. Kiekvienas aspektas – visuma, kuri skatina nuolat keisti žiūrėjimo tašką. Kompozicijos grožis slypi jos nebaigtinume.

Ieškant šio plokštumos suardymo ištakų, derėtų nurodyti vėlyvąjį Michelangelo. Popiežiaus Julijaus antkapyje Mozės figūra taip ryškiai išsikišusi iš plokštumos, kad *turi* būti suvokiama nebe kaip „reljefinė“, bet kaip iš visų pusių matoma laisva figūra, neapribota viena plokštuma.

Čia susiduriame su bendru figūros ir nišos santykio klausimu.

Primityvistai šį santykį laiko nepastoviu: kartais figūra paslepiama nišoje, kartais išlenda iš jos. Klasikams galiojo norma visas figūras stumti gilyn į sieną. Figūra tuomet yra ne kas kita, kaip tik atgijusios sienos fragmentas. Kaip jau buvo minėta, toks požiūris ima keistis jau Michelangelo laikais, o Bernini kūryboje jau savaime suprantama, kad nišą pripildanti skulptūra iš jos išsiveržia. Taip, pavyzdžiui, sukurtos atskiros Magdalietės ir Jeronimo figūros Sienos katedroje, o Aleksandro VII antkapis, neapsiribodamas jam skirtos įdubos sienoje erdve, išsikiša iki įrėminančių puskolonių linijos ir iš dalies ją net kerta. Žinoma, čia pasireiškia ir atektoniškumo poreikis, tačiau negalima nuneigti ir siekio atitrūkti nuo plokštumos. Todėl šį Aleksandro VII antkapį teisėtai galima vadinti į nišą įstumtu laisvu antkapiu.

Esama ir kito būdo, kaip nugalėti plokštumą paverčiant nišą išties gilia patalpa, kaip Bernini „Šv. Teresės“ atveju. Čia bendras kontūras ovalesnis ir it persprogusi figa atsiveria iš priekio – ne visu pločiu, bet taip, kad šonuose atsirastų įskilimai. Niša tampa prieglobsčiu, kuriame figūroms, rodos, pakanka erdvės, ir kad ir kokios apribotos būtų galimybės, stebėtojas skatinamas žiūrėti iš skirtingų taškų. Taip pat traktuojamos ir Laterano „Apaštalų“ nišos. Aukštų altorių kompozicijai šis principas yra neišmatuojamai reikšmingas.

Nuo čia liko tik vienas mažas žingsnis, kad plastinės figūros už savarankiškos įrėminančios architektūros pasirodytų nustumtos atgal, tolimos, su savu apšvietimu, kaip buvo padaryta kuriant „Šv. Teresę“. Tuščia erdvė įtraukiama į kompoziciją kaip savarankiškas faktorius. Tokį įspūdį kėlė Bernini „Konstantinas“ (Vatikano Karališkųjų laiptų apačioje), nes į jį reikia žiūrėti nuo Šv. Petro bazilikos portiko, pro uždarančią arką. Toji arka šiuo metu užmūryta, todėl apie Bernini sumanymą galime spręsti tik iš kitos pusės žiūrėdami į ne itin vertingą raito Karolio Didžiojo figūrą.[9] Čia taip pat esama sąsajos su altorių

[9] Panašus projektas su stovinčio Pilypo IV atvaizdu Šv. Marijos Didžiosios bazilikos portike taip pat nebuvo įgyvendintas. Plg. Fraschetti, *Bernini*, p. 412.

architektūra, o šiaurietiškasis barokas neturi gražiausių jos pavyzdžių. Palyginkite aukštą altorių Veltenburge.

Deja, klasicizmas greitai susidorojo su šiuo puošnumu. Klasicizmas įveda liniją, o su ja ir plokštumą. Visi vaizdai vėl visiškai sutingsta. Sankirtos ir gilumos efektai laikomi vien juslių apgaule, nesuderinama su „tikro“ meno rimtumu.

## ARCHITEKTŪRA

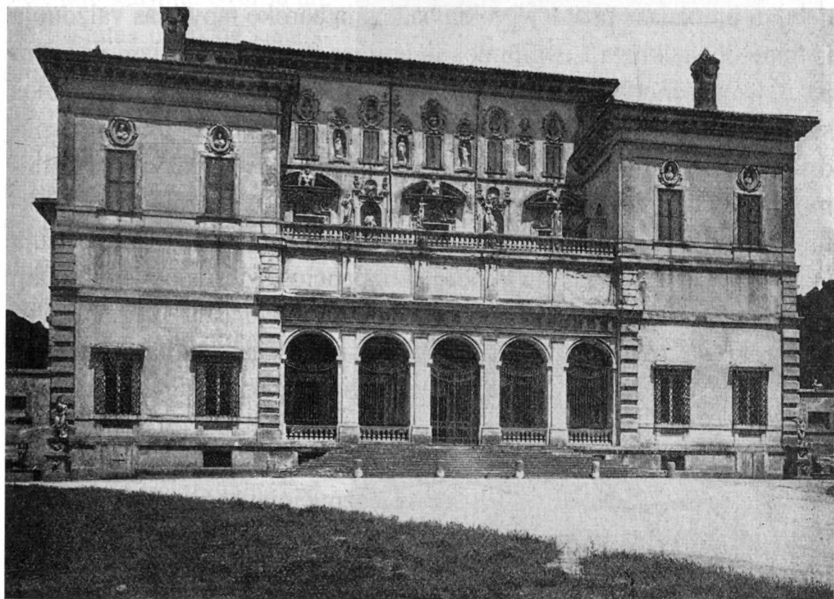
Atrodo, jog tiesiogiai perkeldami plokštumos ir gilumos sąvokas į architektūros plotmę, susidursime su sunkumais. Architektūra visuomet susijusi su giluma, o pasakymas „plokštumiška architektūra“ skamba kaip „medinė geležis“. Kita vertus, net jei pripažintume, kad pastatas paklūsta toms pačioms sąlygoms, kaip ir plastinė figūra, vis dėlto reikėtų pridurti, kad tektoninė konstrukcija, kuri paprastai būna tik skulptūros rėmai ir fonas, niekuomet, netgi sąlygiškai, negali atsisakyti frontalumo tiek, kiek barokinė skulptūra. Mūsų sąvokas pagrindžiančių pavyzdžių nereikės toli ieškoti. Kas, jei ne išsiveržimas iš plokštumos, yra tai, kad vilos portalo stulpai pastatyti nebe frontaliai, bet atgręžti vienas į kitą? Kaip kitaip galėtume vadinti procesą, paveikiantį altorių taip, kad gryna frontali konstrukcija vis labiau tolsta gilyn – prabangiose barokinėse bažnyčiose staiga ima rastis konstrukcijų, kurių tikrasis žavesys kyla iš formų, išdėstytų sluoksniais gilumos link? O analizuojant baroko laiptų bei terasų sąrangą, pvz., Ispanų laiptų Romoje, net nekalbant apie visa kita pasirodo, jog vien tik laiptų išsiskyrimas į skirtingas puses kelia tokį erdvinės gilumos įspūdį, kad greta jo griežtos klasikinės tiesių linijų konstrukcijos atrodo plokštumiškos. Činkvečentiška priešybė barokui būtų laiptų ir turėklų sistema, Bramante's suprojektuota Vatikano rūmams. Vietoje jos su Ispanų laiptais būtų galima sugretinti klasikinę tiesių linijų Pinčio terasų konstrukciją. Abi jos formuoja erdvę, tačiau vienur svarbiausia plokštuma, kitur – giluma.

Kitaip tariant, objektyvus trimačių kūnų ir erdvių egzistavimas dar neparodo jokio stiliaus. Klasikiniam italų menui būdingas tobulai išvystytas tūrių pojūtis, tačiau tūrį jis formuoja ne ta pačia dvasia, kaip barokas. Jis ieško sluoksniuotų plokštumų, o bet kuri giluma jam tėra sluoksnių seka, tuo tarpu barokas iš pat pradžių vengia plokštumišku-

mo įspūdžio ir tikrosios esmės, reginio „druskos“, ieško intensyvioje gilumiškoje perspektyvoje.

Nereikia leistis suklaidinamiems, išvydus apvalų „plokštumų stiliaus“ pastatą. Atrodytų, reikalavimas apeiti jį aplink suprantamas savaime, tačiau tai dar nekelia jokio gilumos įspūdžio, nes iš visų pusių matome vienodą vaizdą. Paradinė pusė gali būti kuo aiškiausiai paženklinta, tačiau tai visai neišryškina priekinių ir galinių dalių santykio. Tuo tarpu barokas tokiais atvejais linkęs pasireikšti. Visur, kur tik yra centrinė forma, iš visų pusių vienodą vaizdą jis pakeičia nevienodu-šitaip sukuriama kryptis, pirmasis ir antrasis planai. Paviljonas Miuncheno dvaro sode jau nebėra centrinė kompozicija. Neretai pasitaiko netgi suplotas cilindras. Statant bažnyčias galioja taisyklė: prieš apvalų kupolą statyti fasadinę dalį su bokštais kampuose; jos atžvilgiu kupolas atrodo kaip antrojo plano elementas, kuris keičiantis žiūrėjimo taškui žiūrovui leidžia suvokti įvairius erdvinius santykius. Bernini mąstė labai nuosekliai, prie Panteono kupolo iš fasadinės pusės prijungdamas bokštelius – XIX a. nuimtas pagarsėjusias „asilo ausis“.

„Plokštumiškumas“ anaiptol nereiškia, kad pastatas, būdamas kūniškas, negali turėti priekin išsikišusių dalių. Kanceliarija arba Farnezių vila – tobuli klasikinio plokštumų stiliaus pavyzdžiai, tačiau nors vienur kampuose yra rizalitai, kitur pastatas abiem fasadais išsiveržia į



*Borgezės vila.* Roma

priekį, kiekvienu atveju kyla plokštumiškų sluoksnių įspūdis. Šis įspūdis išliktų netgi stačius kontūro kampus pakeitus pusapskritimiais. Kaip smarkiai barokas pakeitė šitą santykį? Taip, kad gilumoje esančias dalis jis supriešino su priekinėmis kaip kažką visiškai skirtinga. Franezių viloje piliastrų plotų bei langų seka ta pati tiek pastato viduryje, tiek ir jo sparnuose, o Barberinio rūmuose arba Borgezės vilos kazino jie yra visiškai kitaip traktuotos plokštumos, ir žiūrovas neišvengiamai priverčiamas lyginti pirmąjį ir antrąjį planus ir nukreiptoje gilyn raidoje ieškoti ypatingo architektoniškos kompozicijos „taško" (pointe). Didžiausią reikšmę šis motyvas įgyja Šiaurėje. Pasagos formos pilių planai (t. y. su atvirais paradiniais kiemais) visi sumanyti taip, kad į akis kristų į priekį išsikišusių fligelių ir pagrindinio fasado santykis. Pastarasis pagrįstas nuotolių skirtumu, kuris pats savaime nekelia gilumos įspūdžio barokiniu supratimu (juo disponuoja kiekviena epocha), tačiau dėl ypatingos formos traktuotės įgyja itin stiprų veržimąsi į gilumą.

Kalbant apie bažnyčių vidaus erdves, žinoma, ne barokas atrado gilumiškos perspektyvos žavesį. Nors centrinio plano pastatas teisėtai gali pretenduoti į idealios brandžiojo renesanso formos vardą, greta visada egzistavo pastatai su ilgomis navomis, kuriuose judėjimas link aukšto altoriaus yra toks svarbus, jog neįmanoma prielaida, kad jis nebuvo juntamas. Tačiau jei tokią bažnyčią baroko tapytojas vaizduoja išilgine perspektyva, šis gilumos judėjimas pats savaime jam dar nėra pakankamas motyvas – apšvietimu jis dar sukuria priekio ir gilumos santykius, linijos ima trūkinėti, trumpai tariant, jau esantis erdvės įspūdis dirbtinai dar sustiprinamas, kad būtų išgautas intensyvesnis gilumos efektas. Visa tai ir įkūnijama naujojoje architektūroje. Ne atsitiktinai anksčiau nebuvo itališkų barokinių bažnyčių tipo su visiškai nauju iš gilumoje esančio didelio kupolo sklindančios šviesos poveikiu. Taip pat ne atsitiktinai architektūroje anksčiau nebuvo naudojamas išsikišančių kulisų motyvas, t. y. padalijimas, ir tik dabar gilumos ašis sustiprinama įterptiniais motyvais, kurie turi ne suskirstyti navą atskirais sluoksniais, bet padaryti judėjimą vidun vieningesnį ir primygtinesnį. Nėra labiau nebarokiško dalyko, nei uždarų tarpusavyje susijusių erdvių eilė, pvz., Paduvos Šv. Justinos bažnyčioje, tačiau, kita vertus, vienoda gotikinės bažnyčios strėlinių arkų seka šiam stiliui taip pat būtų buvusi nepriimtina. Kaip šis stilius reikalui esant galėdavo būti tinkamas, galima sužinoti kad ir iš Miuncheno Frauenkirkės istorijos:

tik įterpus bažnyčios vidurinėje navoje skersinį statinį, buvo išgautas barokiškas gilumos žavesys.

Tas pats sumanymas paskatina vieningą laiptų judėjimą pertraukti aikštelėmis. Sakoma, jog tai paįvairina bendrą vaizdą – žinoma, tačiau tokie atskyrimai reikalingi ir laiptų gilumos įspūdžiui sukelti – tai reiškia, kad dėl cezūrų laiptai tampa įdomesni. Palyginimui pateiksime Bernini Karališkuosius laiptus Vatikane su jiems būdingu apšvietimu; sąlygiškas motyvo daiktiškumas nesumažina stilistinio reikšmingumo. Tai, ką padarė tas pats Bernini „Šv. Teresės" nišoje, išstumdamas rėminančius stulpus už jos ribų – taigi niša visą laiką atrodo lyg peržengta, buvo pakartota ir didžiojoje architektūroje. Koplyčioms ir chorams suteikiamos tokios formos, kad dėl siauro įėjimo jų neįmanoma matyti neįrėmintų. Toliau nuosekliai tęsiant šį principą pagrindinė patalpa taip pat atsiveria tik pro priešais esančios patalpos rėmus.

Remiantis tuo pat jausmu baroko epochoje buvo nustatytas pastato ir aikštės santykis.

Visur, kur tik įmanoma, baroko architektai rūpinosi, kad priešais pastatą būtų aikštė. Tobuliausias pavyzdys – Bernini suprojektuota aikštė priešais Šv. Petro baziliką Romoje. Nors šis milžiniškas statinys – vienintelis pasaulyje, tą patį sumanymą galima rasti daugybėje mažesnių kūrinių. Svarbu tai, kad pastatas ir aikštė susaistomi būtinumo saitais taip, kad vienas negali būti suvokiamas be kito. Kadangi aikštė traktuojama kaip aikštė *priešais* pastatą, šis santykis, žinoma, yra gilumõs.

Šios aikštės su kolonada dėka Šv. Petro bazilika jau iš tolo atrodo nustumta gilyn; kolonada čia – įrėminantys kulisai, jie pažymi priekinį planą, ir taip traktuojama erdvė juntama net ir tada, kai ji lieka už nugaros ir priešais mus atsiduria tik fasadas.



*Karališkieji laiptai Vatikane.* Roma

Renesansinė aikštė, pvz., gražioji Marijos apreiškimo aikštė, tokio įspūdžio nesukelia. Nors ji aiškiai sumanyta kaip vieninga visuma – labiau gili, nei plati, besišliejanti prie bažnyčios, erdvinis santykis aiškiai neapibrėžiamas.

Gilumos menas niekuomet nepasitenkina vien frontaliuoju vaizdu. Jis tiek pastatų, tiek interjerų atžvilgiu visada skatina žiūrėti iš šono. Žinoma, niekada negalima uždrausti ir į klasikinę architektūrą pažvelgti tam tikru kampu, tačiau klasikinė architektūra to nereikalauja. Nors nuo to padaugėja žavesio, vis dėlto tai nėra jos esmė, ir visada bus jaučiama, jog frontalusis aspektas labiau atitinka objekto prigimtį. Barokinis pastatas, priešingai, visuomet slepia tam tikrą judėjimą, net jei nekyla abejonių, kur nukreiptas jo fasadas. Jis nuo pat pradžių numatytas kintančių vaizdų sekai, nes grožis pagrįstas ne vien planimetrinėmis vertėmis, o gilumos motyvai tampa paveikūs tik keičiantis žiūrėjimo taškui.

Kompozicija su priešais fasadą stovinčiomis dviem laisvomis kolonomis, kaip Carlo Borromeo bažnyčios Vienoje, prasčiausiai atrodo iš fasadinės pusės. Neabejotinai buvo numatyta, kad kolonos turi kirsti kupolą, vaizdą atskleisdamos tik iš dalies, o kontūras – kisti sulig kiekvienu žingsniu.

Tokia pat prasmė suteikiama ir visiems kampiniams bokštams, kurie, būdami žemi, paprastai pridengia centrinio plano bažnyčių kupolus. Priminsime Šv. Agnietės bažnyčią Romoje, kuri esant ribotam plotui per Navonos aikštę einančiam stebėtojui atveria gausybę žavingų vaizdų. Činkvečentiška Šv. Biadžijo bažnyčios Montepulčiane bokštų pora, priešingai, sukurta dar nesiekiant tokio tapybiško bei paveiksliško efekto.

Pastatyti obeliską Šv. Petro aikštėje yra barokinis sumanymas. Obeliskas pirmiausia pažymi aikštės centrą, tačiau derinamas ir su bažnyčios ašimi. Galima manyti, kad jo smailė tampa nematoma, kai sutampa su bažnyčios fasado viduriu – tai įrodo, jog šis aspektas daugiau nebelaikomas norma. Tačiau įtikinamesnis būtų kitas svarstymas: pagal Bernini planą dabar esanti atvira įeiti skirta kolonadų aikštės dalis turėjo būti bent iš dalies uždaryta viduryje stovinčiu pastatu, kuris leistų laisvai prieiti iš abiejų pusių. Šie priėjimai bažnyčios fasado atžvilgiu, žinoma, orientuoti įstrižai, o tai reiškia, jog žiūrėti *reikia* pradėti iš šono. Palyginkime, pavyzdžiui, privažiavimus prie Nimfenburgo pilies – jie išdėstyti šonuose, o centrinė ašis sutampa su vandens

kaskada. Architektūrinė tapyba ir šiuo atveju pateikia analogiškų pavyzdžių.

Baroko laikais nenorėta, kad architektūrinis kūnas būtų įtvirtintas vien tam tikrais aspektais. Nusklembdami kampus, menininkai išgauna įstrižas plokštumas, viliojančias žvilgsnį tolyn. Ar stovėtume priešais šoninį, ar priekinį fasadą, žiūrint visada atsiranda dalių, matomų rakursu. Šis principas beveik visuotinai taikomas išdėstant baldus: uždara priekine plokštuma stačiakampei spintai įstrižai nusklembiami kampai, susiliejantys su priekiniu vaizdu, skrynia su uždaromis savyje priekinės dalies ir šonų dekoracijomis įgauna šiuolaikinės komodos pavidalą, virsdama kūnu, kurio kampai tuojau pat tampa savarankiškomis įstrižai nukreiptomis plokštumomis, ir nors atrodė savaime suprantama, kad staliukas prie sienos ar po veidrodžiu stovi tiesiai ir *tik* tiesiai, dabar visur pastebime, jog į frontalią orientuotę įsiterpia įstrižainė – kojos pakrypsta įstrižai 45 laipsnių kampu. Jei formas susiesime su žmogaus figūra, galima tiesiog tarti: stalas „žiūri“ nebe tiesiai į priekį, bet įstrižai, tačiau svarbiausia yra ne įstrižainė pati savaime, bet jos derinimas su frontalumu: prie kūno iš niekur negalima prieiti *visai arti*, arba, kartojant tai, kas jau pasakyta, kūnas neįtvirtinamas vien tam tikrais aspektais.

Kampų įstrižumas ir jų derinimas su figūra pats savaime dar nėra baroko požymis. Tačiau ten, kur įstriža ir frontali plokštumos susilieja į *vieną* motyvą, esama barokinio pamato.

Tai, kas tinka baldams, pasakytina, nors ir ne taip besąlygiškai, ir apie didžiąją architektūrą. Negalima pamiršti, kad baldo užnugaryje vis dar tebestovi kryptį nurodanti kambario siena, tuo tarpu pastatas kryptį turi sukurti pats.

Ispanų laiptų erdvinis vaizdas atrodo plevenantis, nes jie iš pat pradžių lengvai išlinksta ir dėl to nukrypsta į šonus, o po to keletą kartų keičia kryptį, tačiau tai įmanoma tik todėl, kad laiptams tvirtą erdvinę orientaciją suteikia jų aplinka.

Dažnai įstrižai nusklembiami bažnyčių bokštų kampai, tačiau bokštas tėra tik visumos dalis, o visas architektūrinis kūnas, pvz., rūmų korpusas, nedažnai įstrižai pastatomas netgi tuomet, kai fasado linija absoliučiai fiksuota.

Atvejai, kai stogelių virš langų laikikliai arba namo portalą užstojančios kolonos išsikiša iš natūralios frontalios padėties, linksta viena prie kitos arba krypsta viena nuo kitos taip, kad siena tarsi lūžta, o kolonos

ir balkiai matomi skirtingais kampais, taip pat turėtų būti labai tipiški ir kylantys iš pamatinio principo, tačiau netgi baroko mene jie tėra išskirtiniai, krintantys į akis.

Plokštuminį dekorą barokas taip pat pakeičia giluminiu.

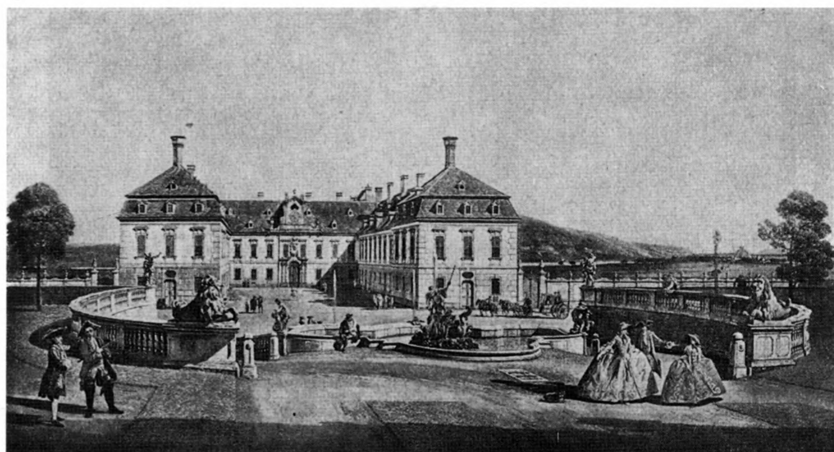
Klasikiniam menui būdingas plokštumos pajutimas, jis mėgaujasi dekoru, kuris vienodai plokštuminis visose dalyse – nesvarbu, ar tai plokštumą užpildantis ornamentas, ar vien tik plokštumos suskirstymas. Michelangelo Siksto koplyčios lubos, nepaisant viso jų plastinio reljefiškumo, tėra grynas planimetrinis dekoras. Priešingai jam, Carracci darbo Farnezių galerijos lubos neturi vien tik plokštumos savybių – plokštuma pati savaime mažai ką reiškia, ji tampa įdomi tik dėl viena ant kitos sustumtų formų. Atsiranda perdangos ir sankirtos motyvas, o su juo ir gilumos žavesys.

Tai, kad skliautų tapyba tarsi „pramuša" skylę lubose, buvo žinoma ir anksčiau, tačiau pastaroji visada tebūdavo skylė uždarose lubose; baroko skliautų tapyba barokine vadinama dėl to, kad ji sukuria sluoksnių žavesį, kurdama atsiveriančių gilių patalpų iliuziją. Brandžiojo renesanso viduryje Correggio tik nujautė šį grožį, tačiau šį naują požiūrį tinkamai panaudoti sugebėjo tik barokas.

Klasikinio meno pajutimas sieną padalina plotais, kurie, būdami skirtingo aukščio ir pločio, sukuria harmoniją, išsidėstydami vien plokštumiškai. Tačiau atsiradus erdviniam skirstymui dėmesys tuoj pat nukrypsta kitur, tie patys plotai įgyja kitą reikšmę. Plokštuminės proporcijos netampa bereikšmės, tačiau greta judėjimo į priekį ir gilyn jos nebegali pretenduoti į svarbiausią vaidmenį.

Neturintis gilumos sienos dekoras barokui nekelia jokio susižavėjimo. Tai, kas anksčiau buvo paminėta skyriuje apie tapybišką judėjimą, gali būti pritaikyta ir čia. Joks tapybiškasis dėmių įspūdis neišvengia gilumos elemento. Kad ir kas būtų tasai, kuris XVIII a. perstatė senąjį Grotenhotą Miunchene – Cuvilliés ar kas kitas – architektui atrodė būtina ištraukti priekin vidurinį rizalitą, kad plokštuma atgytų.

Klasikinei architektūrai rizalitai taip pat buvo žinomi ir progai pasitaikius naudojami, tačiau visai kitaip ir siekiant visiškai kito poveikio. Kampiniai Kanceliarijos rizalitai – tai kyšuliai, kuriuos galima įsivaizduoti ir atskirtus nuo pagrindinės plokštumos, o Miuncheno dvaro atveju nežinotume, kurioje vietoje daryti pjūvį. Rizalitas įsišaknijęs plokštumoje, nuo kurios jis negali būti atskirtas mirtinai nepažeidus kūno. Taip reikėtų suvokti ir į priekį išsikišančią Barberinių rūmų dalį,



CANALETTO (1720–1780). *Kaizerio pasilinksminimų pilis*

bet dar tipiškesnis, nes ne taip krintantis į akis, yra žymusis Romos Odeskalkių rūmų fasadas su piliastrais, šiek tiek išsikišantis iš dalimis nesuskirstytų flygelių. Faktinis gilumos matas čia neturi jokios reikšmės. Viduriniosios dalies ir flygelių traktuotė tokia, kad plokštumos įspūdis visiškai paklūsta dominuojančiam gilumos motyvui. Kuklūs tos epochos privatūs pastatai taip pat geba minimaliais sienos kyšuliais panaikinti plokštumos įspūdį, kol 1800-aisiais subręsta nauja karta, beatodairiškai pasisakanti už plokštumą ir vengianti bet kokio žavesio, judėjimu pagyvinančio paprastus tektoninius santykius, kaip tai jau buvo išdėstyta skyriuje apie tapybiškumą.

Tuo pat metu atsiranda absoliučiai plokštumiška ampyro ornamentika, pakeičianti rokokinį dekorą su jo gilumos žavesiu. Tai, kad naujasis stilius pasinaudojo antikinėmis formomis, yra nereikšminga palyginti su tuo pamatiniu faktu, kad šios formos iš naujo deklaruoja plokštumų grožį – tą patį, kuris jau egzistavo renesanso epochoje ir vėliau turėjo nusileisti vis stiprėjančiam gilumos ilgesiui.

Činkvečento piliastrų užpildymas reljefo iškilumu ir gausiais šešėliais gali toli pranokti kur kas labiau išskydusį ir peršviečiamą kvatročento piešinį, tačiau tai dar nėra stilių priešybė. Ji atsiranda tik tą akimirką, kai išnyksta plokštumos įspūdis. Tad nereikėtų iškart kalbėti apie meno pagedimą. Pripažinsime, kad dekoratyvumo pojūtis anksčiau buvo labiau išlavėjęs, bet iš principo įmanomas ir kitas žiūrėjimo taškas. Ir tą, kurio visai nedžiugina patetiškas barokas, paguos šiaurietiško rokoko gracingumas.



PETER PAUL RUBENS. *Kristaus apraudojimas*

Ypač daug galima pasimokyti, stebint kaltines sodų ir bažnyčių tvoras, antkapinius kryžius, užeigos namų iškabas – ten, kur plokšti kūriniai laikyti pavyzdiniais ir kur nepaisant visokeriopų priemonių įkūnijamas grožis, esantis anapus gryno plokštumiškumo. Kuo puikesnių rezultatų čia pasiekiama, tuo labiau pribloškia naujojo klasicizmo kontrastas, kai jis ir čia ryžtingai įtvirtina plokštumos, o drauge su ja ir linijos valdžią, tarsi kitos galimybės nebūtų galima net įsivaizduoti.

# III. UŽDARA IR ATVIRA FORMA

## (TEKTONIŠKUMAS IR ATEKTONIŠKUMAS)

### TAPYBA

### I. BENDROSIOS PASTABOS

Kiekvienas meno kūrinys turi formą, tai – organizmas. Esmingiausias jo bruožas – būtinybė: jame niekas neturi būti pakeista ar perkelta, bet viskas privalo likti taip, kaip yra.

Nors šia *kokybine* prasme Ruisdaelio peizažą, kaip ir Raffaello kompoziciją, galima vadinti absoliučiai užbaigtu, tačiau būtinybė abiem atvejais pasireiškia skirtingai: italų činkvečentas iki tobulumo išvystė tektoniškąjį stilių, o XVII a. olandų tapyboje būta laisvo atektoniškojo stiliaus, Ruisdaeliui tapusio vienintele įmanoma vaizdavimo forma.

Būtų ne pro šalį, jog egzistuotų ypatingas žodis, kokybės požiūriu leidžiantis aiškiai atskirti uždarą kompoziciją nuo tektoniškojo vaizdavimo stiliaus, kurį matome XVI a., suvokdami kaip XVII a. atektoniškojo stiliaus priešpriešą. Nepaisant nepageidautino sąvokų „uždara" ir „atvira" dviprasmiškumo, pavartojome jas antraštėje, nes jos savo bendrumu reiškinį apibūdina geriau, nei „tektoniška" ir „atektoniška", antra vertus, jos tikslesnės, nei beveik sinonimiškos sąvokos „griežta", „laisva", „taisyklinga", „netaisyklinga" ir panašios.

Kalbama apie vaizdavimą, daugiau ar mažiau tektoninėmis priemonėmis paverčiantį paveikslą uždaru reiškiniu, kurį galima paaiškinti tik juo pačiu, tuo tarpu atviros formos stilius visur išsiveržia iš savęs paties, siekia atrodyti beribis, nors jame visada slypi apribojimas, kaip tik ir leidžiantis atsirasti uždarumui estetine prasme.

Galbūt kas nors paprieštaraus, kad tektoniškasis stilius visuomet yra iškilmingas ir visais laikais jo bus griebiamasi pakilumo įspūdžiui išgauti. Į tai galima atsakyti, jog iškilmingumo įspūdis gali būti pasiektas ir paklūstant atviros formos dėsniams, tačiau čia kalbama apie tai, kad XVII a., net norint išgauti tokį pat įspūdį, *nebeįmanoma* naudoti činkvečento formų.

Apskritai sąvokos „uždara forma“ negalima suvokti prisimenant tik aukščiausius griežtos formos pasiekimus, pvz., „Atėnų mokykla“ ar „Siksto Madona“. Nereikėtų užmiršti, kad tokios kompozicijos netgi savo epochoje priklausė ypač griežtam tektoniškajam tipui ir kad greta visada buvo ir laisvesnė forma be geometrinio pagrindo, kuri mūsų vartojama prasme gali būti suprantama kaip „uždara forma“, pvz. Raffaello „Stebuklinga žūklė“ ar Andreos del Sarto „Marijos gimimas“ (Florencija). Šią sąvoką reikėtų traktuoti plačiai, kad ji aprėptų ir šiaurietiškuosius paveikslus, kurie jau XVI a. noriai linko į laisvumą, tačiau bendras jų vaizdas labai aiškiai skyrėsi nuo ateinančiojo šimtmečio stiliaus. Nors Düreris sulig reikalinga nuotaika savo „Melancholijoje” stengėsi sąmoningai vengti uždaros formos įspūdžio, bet jo kūriniai giminingesni amžininkų, nei atviros formos stiliaus kūriniams.

Visiems XVI a. paveikslams būdinga, kad vertikalė ir horizontalė yra ne vien tik kryptys, bet joms skiriamas svarbiausias vaidmuo. XVII a. vengia šias priešybes išreikšti tiesiogiai. Jos praranda savo tektonišką galią net ir ten, kur iš tikrųjų egzistuoja grynu pavidalu.

XVI amžiuje paveikslo dalys grupuojamos apie vidurio ašį, o ten, kur jos nėra, išlaikoma tobula paveikslo pusių pusiausvyra, kuri, nors ne visada aiškiai apibrėžiama, vis dėlto labai aiškiai jaučiama palyginti su laisvu XVII a. paveikslo dalių išdėstymu. Tai prieštaravimas, mechanikoje apibūdinamas stabilios ir nestabilios pusiausvyros terminais. Tačiau baroko vaizduojamasis menas griežtai atsisako brėžti vidurio ašį. Visokiais būdais suardant pusiausvyrą grynoji simetrija išnyksta arba tampa nepastebima.

XVI a. buvo natūralu pripildyti turimą paveikslo plokštumą. Nors nesiekiama tam tikro apibrėžto įspūdžio, turinys išdėstomas rėmuose taip, kad atrodo jų nulemtas. Kraštai bei kampai suvokiami kaip būtini ir atsispindi kompozicijoje. XVII a. turinys atskiriamas nuo rėmų. Daroma viskas, kad būtų išvengta įspūdžio, jog ši kompozicija sukurta kaip tik šiai plokštumai. Nepaisant to, kad šen bei ten išlieka slapta dermė, visuma turi atrodyti veikiau kaip atsitiktinis regimojo pasaulio fragmentas.

Paveikslo tektoniką sukrečia jau vien tai, kad pagrindinė baroko kryptis yra įstrižainė, nes ji neigia stačiakampę sceną arba ją užtemdo. Neuždarumo, atsitiktinumo siekimas toliau lemia tai, kad išnyksta ir vadinamieji „grynieji“ aiškaus fasado ir aiškaus profilio vaizdai. Kla-

sikinis menas juos buvo pamėgęs dėl elementarios jėgos ir noriai priešindavo vieną kitam, o baroko menas vengia daiktus sutvirtinti pirminiu jų vaizdų pavidalu. Ten, kur dar pasitaiko, jie kelia labiau atsitiktinių, nei apgalvotų įspūdį. Jie daugiau nebeakcentuojami.

Galiausiai linkstama į tai, kad paveikslas atrodytų nebe kaip savarankiška pasaulio dalelė, bet kaip trumpalaikis reginys, kuriame dalyvauti žiūrovui laimė teko tik akimirką. Apskritai svarbu ne vertikalės ir horizontalės, fasadas ir profilis, tektonika ir atektonika, bet ar figūra bei paveikslo visuma kaip reginys atrodo *tikslinga*, ar ne. Siekimas pavaizduoti trumpalaikes akimirkas yra taip pat vienas iš „atviros formos“ požymių XVII a. paveiksluose.

## 2. PAGRINDINIAI MOTYVAI

Pabandykime išskaidyti šias pamatines sąvokas į atskiras dalis.

1. Klasikinis menas yra ryškių horizontalių ir vertikalių menas. Šių elementų akivaizdumas išryškinamas kuo primygtiniau ir aiškiau. Ar būtų kalbama apie portretą, ar apie figūrą, apie žanrinę sceną ar peizažą, paveiksle visada vyrauja statmenos ir lygiagrečios krypčių priešybės. Visų nukrypimų matas – gryna pirminė forma.

Barokas, priešingai, linkęs šiuos elementus jei ir ne visai išstumti, tai bent pridengti tokį atvirą jų priešingumą. Visiškai aiškiai perregimas tektoniškas karkasas čia būtų suvokiamas kaip sustabarėjęs ir prieštaraujantis gyvybingos tikrovės idėjai.

Ikiklasikinė epocha buvo nesąmoningo tektoniškumo laikotarpis. Visur juntamas vertikalių ir horizontalių tinklas, tačiau epochos nuostata siekė išsipainioti iš šitų kilpų. Stebina tai, kad primityvistai nebuvo linkę griežtai pažymėti kryptis. Net ir ten, kur pasirodo visiškai statmenos linijos, jos neakcentuojamos.

Jei XVI amžiui priskiriame stiprų tektonikos pojūtį, dar nereiškia, kad kiekviena jo figūra, liaudiškai tariant, prarijusi mietą, tačiau paveikslo visumoje dominuoja vertikalė, o priešinga kryptis ne mažiau aiški. Krypčių priešybės pažymėtos aiškiai ir ryžtingai netgi ten, kur nesama kraštutinio atvejo, kai jos susikerta stačiu kampu. Činkvečento menininkams būdingas į skirtingas puses palinkusių galvų grupavimas, o vėliau šis santykis palaipsniui vis labiau tampa atektoniškas ir neišmatuojamas.

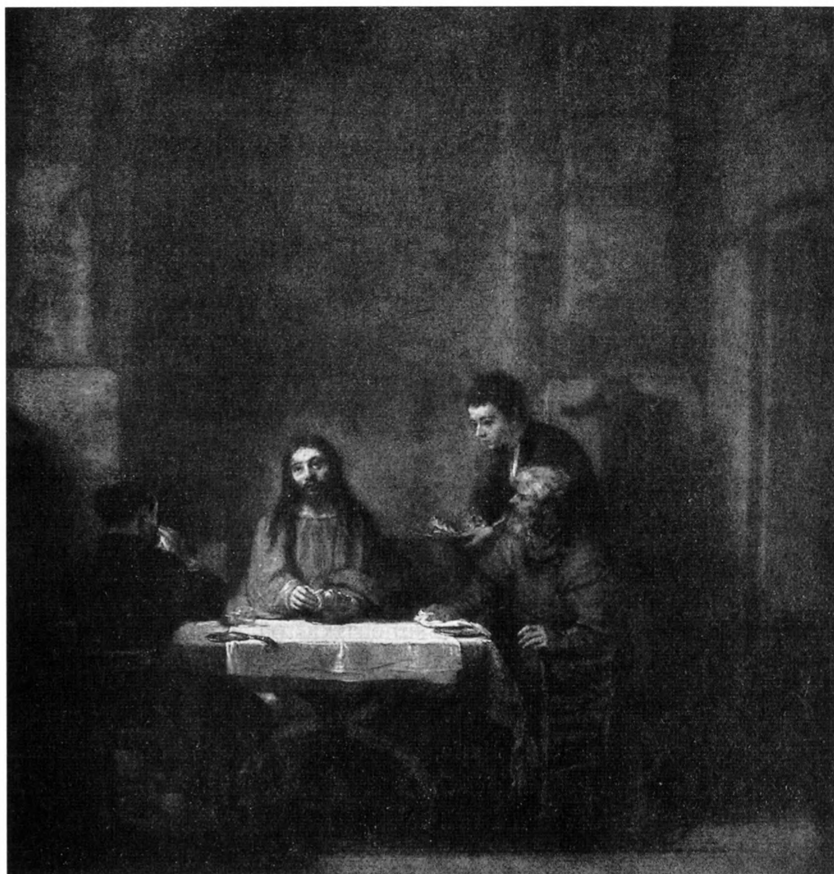
Negalima teigti, jog klasikinis menas naudoja tik frontalią ir profilinę žiūros padėtis, tačiau jos egzistuoja ir tampa norma pojūčiams. Svarbiausia ne tai, kiek kartų XVI a. portretuose naudotas frontalus žiūros taškas, bet tai, kad frontali padėtis Holbeinui atrodė natūrali, o Rubensui – ne.

Šis geometrijos pašalinimas, žinoma, visapusiškai pakeičia vaizdą. Savaime suprantama, jog klasikiniu Grünewaldo kūrybos laikotarpiu jo pavaizduota šviesos aureolė, apgaubianti prisikėlusį Kristų, buvo apskritimo pavidalo. Rembrandtas, ketindamas išreikšti šventiškumą, šios formos nebūtų galėjęs panaudoti, nes atrodytų archajiškas. Gyvastingas grožis būdingas nebe apribotoms, bet neapibrėžtoms formoms.

Tą patį galima pasakyti apie spalvinės harmonijos istoriją. Gryni spalvų kontrastai atsiranda tuomet, kai gimsta gryni krypčių kontrastai. XV a. jų dar nėra. Tik palaipsniui, lygiagrečiai įsitvirtinant tektoniškai linijinei schemai, pasirodo spalvos, papildančios viena kitą ir suteikiančios paveikslui tvirtą koloristinį pamatą. Vystantis barokui silpnėja tiesioginių priešybių galia. Gryni spalvų kontrastai gali egzistuoti, tačiau jie nebesudaro paveikslo pagrindo.

2. Simetrija ir XVI a. nebuvo visaapimanti kompozicinė forma, tačiau ji lengvai įsitvirtino; tuomet, kai ji nepasirodo apčiuopiamu pavidalu, ją visada pakeičia aiški paveikslo pusių pusiausvyra; XVII a. šį stabilų pusiausvyros santykį pakeitė nestabiliu, paveikslo pusės ėmė darytis nebepanašios, o gryną simetriją barokas natūraliai suvokė tik siauroje architektoniškos formos sferoje, tuo tarpu tapyba ją visiškai nugalėjo.

Ten, kur kalbama apie simetriją, pirmiausia turimas galvoje įspūdžio iškilmingumas: jos griebiamasi kiekvieną kartą, kai norima sukurti monumentalesnį vaizdą, tuo tarpu perteikiant kasdienišką nuotaiką ji tampa nebepageidautina. Neabejotina, kad šiuo požiūriu ji visais laikais buvo suvokiama kaip išraiškos motyvas, tačiau skirtingos epochos ją traktavo nevienodai. XVI a. leido sau net laisvų judesių sceną vaizduoti simetriškai, nebijodamas, jog ji atrodys negyva; XVII a. tokią formą apriboja tik tada, kai ji iš tikrųjų egzistuoja. Tačiau svarbu tai, kad ir tuomet vaizdas išlieka atektoniškas; nuo bendro pamato su architektūra atskirta tapyba neįkūnija simetrijos savaime, bet perteikia ją tokią, kokią matome tuo momentu, ir priklausomai nuo žiūros taško vienaip ar kitaip pastumtą į šoną. Gali pasitaikyti simetriškų išdėstymų, tačiau paveikslas niekada nebus komponuojamas simetriškai.



REMBRANDT. *Vakarienė Emause*

Rubenso „Ildefonso altoriuje“ (Viena) šventosios aplink Mariją sugrupuotos po dvi, tačiau visa scena matoma rakursu, todėl iš esmės vienodos formos akiai atrodo skirtingos.

Rembrandtas paveiksle „Vakarienė Emause“ (Luvras) nepanoro apsieiti be simetrijos – Kristų jis pasodina viduryje didelės nišos galinėje sienoje, tačiau nišos ašis nesutampa su paveikslo, kuris dešinėje platesnis nei kairėje, ašimi.

Kaip stipriai pojūčiai priešinasi grynajai simetrijai, galima labai aiškiai pamatyti prieduose, kuriais barokas ypač mėgo papildyti pusiausviro stiliaus paveikslus, kad jie taptų gyvesni. Galerijose nestinga tokių pavyzdžių[10]. Čia pateiksime dar keistesnę barokinę reljefišką

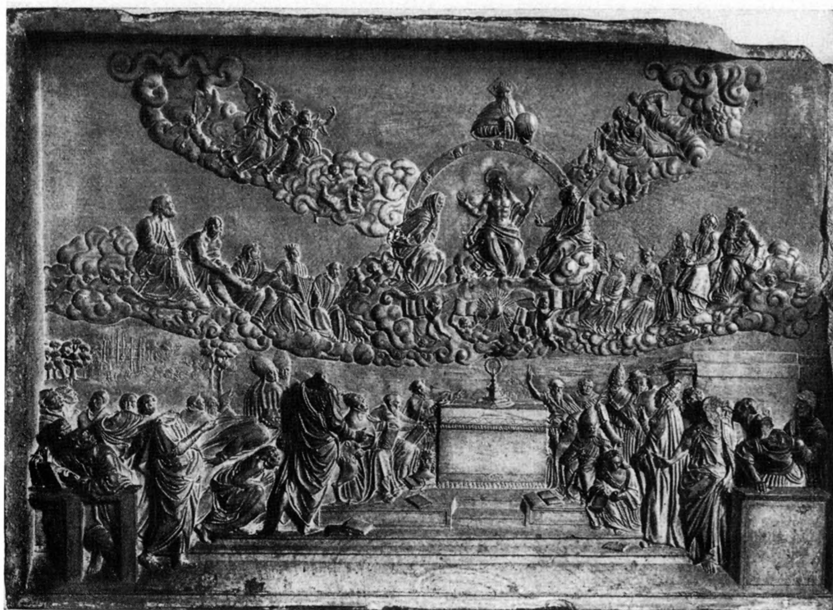
[10] Plg. Miuncheno pinakotekoje esantį Hemesseno Wechslerio paveikslą (1536) su XVII a. pridėta didele Kristaus figūra.

Raffaello „Disputo“ kopiją, kur kopijuotojas tiesiog vieną pusę pavaizdavo trumpesnę už kitą, nepaisant to, kad klasikinės kompozicijos gyvybę lemia kaip tik absoliuti dalių pusiausvyra.

Ir čia činkvečentas negalėjo perimti schemos kaip užbaigto savo pirmtakų palikimo. Griežtas dėsningumas – ne primityviojo, o klasikinio meno savybė. Kvatročentas ja naudojosi neryžtingai, o ten, kur ji pasirodo grynu pavidalu, kelia nepakankamai stiprų įspūdį. Simetrija nelygu simetrijai.

Tik Leonardo „Paskutinėje vakarienėje“ izoliuojant centrinę figūrą ir vienodai traktuojant šonines grupes simetrija tampa iš tiesų gyvybinga. Ankstesnieji menininkai arba vaizduodavo Kristų ne centrine figūra, arba jos neakcentuodavo. Taip pat yra ir Šiaurėje. Dirko Boutso „Paskutinėje vakarienėje“ (Liuoenas) Kristus sėdi viduryje, o stalo vidurys yra taip pat ir paveikslo vidurys, tačiau kompozicijai stinga tektoninės jėgos.

Kitais atvejais grynosios simetrijos apskritai nesiekiama. Nors atrodo, kad Botticelli „Pavasaris“ yra simetriškas paveikslas, bet centrinė figūra nestovi viduryje; lygiai toks pat ir Rogiero van der Weydeno „Karalių pagarbinimas“ (Miunchenas). Tai tėra tarpinės formos, kurios, lygiai kaip ir vėlesnė ryški simetrija, turėjo sudaryti gyvesnio judėjimo įspūdį.



RAFFAELLO SANTI. *„Disputo“ kopija.* Bareljefas

XVI a. kompozicijose, kuriose centras neakcentuojamas, pusiausvyros santykis taip pat juntamas labiau nei anksčiau. Atrodytų, jog primityviajai jausenai nėra nieko paprastesnio ir natūralesnio, nei dviejų vienodos reikšmės figūrų pavaizdavimas greta, tačiau tokie paveikslai, kaip Massyso „Pinigų keitėjų pora“ (Luvras), neturi jokių senosios dailės atitikmenų. Marijos gyvenimo meistro „Marija su šv. Bernardu“ (Kelnas) aiškiai parodo šį skirtumą: klasikiniam skoniui čia visada lieka truputis neišlygintos pusiausvyros. Tačiau barokas sąmoningai pabrėžia vieną pusę ir išvengdamas mene neleistino visiško nesubalansuotumo sukuria plevenančios pusiausvyros įspūdį. Palyginkime dvigubus van Dycko portretus su panašiais Holbeino ir Raffaello darbais. Visada stengiamasi panaikinti vienodą abiejų figūrų vertę, dažnai net nematomais būdais. Taip elgiamasi ir ten, kur yra ne dvigubas portretas, bet kad ir du šventieji, pvz. du van Dycko „Šv. Jonai“, kurie aiškiai neturėtų būti vertinami skirtingai.

Kiekvienai krypčiai XVI a. surandama jos priešybė, kiekvienam šviesos blyksniui ir kiekvienai spalvai – atitinkamai priešingas elementas. Barokas leidžia nusverti kuriai nors vienai krypčiai. Tačiau spalva ir šviesa paskirstytos taip, kad sukuriamas ne kupinumo, o įtampos įspūdis.

Klasikinė dailė irgi toleruoja įstrižą judėjimą paveiksle. Tačiau Raffaello „Heliodore“ vaizduoja judėjimą iš vienos paveikslo pusės įstrižai į gilumą, o kitoje pusėje jis vėl vaizduoja įstrižą judėjimą iš gilumos. Tuo tarpu vienu iš vėlesnės dailės motyvų tampa vienakryptis judėjimas. Išnykus pusiausvyrai atitinkamai perkeliami ir šviesos akcentai. Klasikinis paveikslas iš tolo atpažįstamas pagal būdą, kuriuo šviesios dėmės vienodai išdėstytos plokštumoje, pvz., portrete galvos apšvietimą atitinka rankų apšvietimas. Barokas paskirsto kitaip. Netrikdydamas įspūdžio jis gali šviesą nukreipti tik į vieną pusę vien tiktai siekdamas gyvos įtampos. Kupinumo suteikiantys paskirstymo būdai jam atrodo negyvastingi. Van Goyeno ramiai tekančios upės paveikslas su Dordrechto vaizdu (Amsterdamas), kur šviesiausias yra pats paveikslo pakraštys, pasižymi taip paskirstyta šviesa, kokios XVI a. apskritai niekas nebūtų pavaizdavęs netgi tuomet, jei būtų siekęs išreikšti aistringą jaudulį.

Pažeistos kolorito pusiausvyros pavyzdys galėtų būti Rubenso „Andromeda“ (Berlynas), kur švytinti karmino masė – numestas apsiaustas – yra asimetriškas akcentas dešiniajame kampe apačioje, arba

Rembrandto „Besimaudanti Zuzana“ (Berlynas) su iš tolo į akis krintančia vyšninės spalvos suknia dešinėje visai prie pat krašto: čia ekscentriškas kolorito išdėstymas yra tiesiog apčiuopiamas. Tačiau ir ne tokie ryškūs pavyzdžiai rodo, kad barokas iš tolo vengia klasikinio meno keliamo pusiausvyros įspūdžio.

3. Kuriant tektoniškojo stiliaus paveikslą, jį pripildant atsižvelgiama į turimą erdvę, o atektoniškojo stiliaus paveiksle erdvės ir jos turinio santykis akivaizdžiai atsitiktinis.

Ar paveikslo plotas būtų stačiakampis, ar apskritas, klasikinė epocha visada vadovavosi nuostata, jog esamos sąlygos dailininko valiai yra įstatymas, t. y. kad visumai reikia suteikti tokį pavidalą, tarsi jos turinys būtų sukurtas būtent šiems rėmams, ir atvirkščiai. Lygiagrečios linijos suteikia užbaigtumo ir pritvirtina figūras prie kraštų. Tai gali būti medeliai portreto fone arba architektūrinės formos, – bet kuriuo atveju portretas dabar tvirčiau sutvirtinamas turima plokštuma, nei anksčiau, kai šie santykiai buvo labai silpnai juntami. Nesunku įsitikinti, kad vaizduojant Nukryžiuotąjį kryžiaus skersinis turi pridėti figūrai stabilumo paveikslo rėmų erdvėje. Linkstama kiekvieną peizažą atskirais medžiais prijungti prie pakraščių. Palyginti su primityvistais, kyla visai naujas įspūdis matant, kaip plačiuose Pateniero toliuose horizontalės ir vertikalės iškyla į paviršių, būdamos giminiškos rėmų tektonikai.

Priešingai, kruopščiai sukomponuoti Ruisdaelio peizažai iš esmės atpažįstami iš noro peizažą išlaisvinti iš rėmų: neturi atrodyti, jog paveikslas paklūsta rėmų įstatymams. Paveiksle atsisakoma tektoniško santykio arba, geriausiu atveju, leidžiama jam veikti tik paslapčia. Medžiai, kaip ir anksčiau, stiebiasi aukštyn į dangų, tačiau vengiama akcentuoti jų sąskambį su rėmų vertikalėmis. Kaip akivaizdžiai Hobbema'os paveikslas „Midelharniso alėja“ prarado sąlytį su kraštų linijomis!

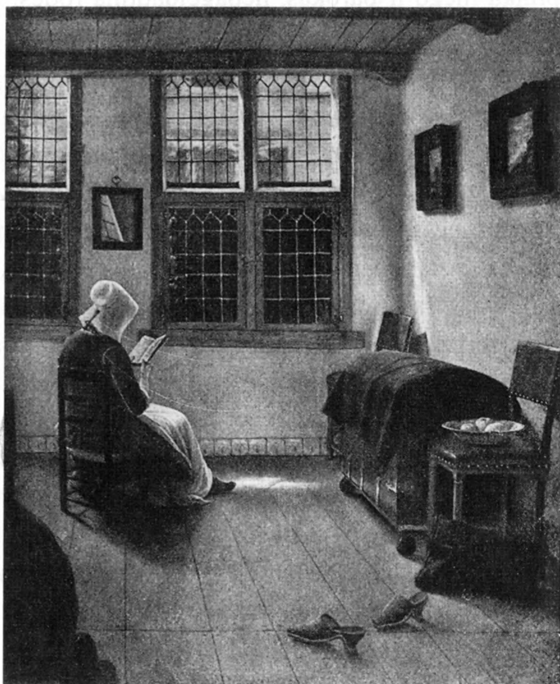
Senajai dailei labai rūpėjo architektonikos principai, o savo formų pasaulyje ji turėjo medžiagą, giminingą tektoniškai apdorotai plokštumai. Barokas visai neatsisako architektūros, tačiau noriai ardo jos rimtumą draperijomis ar kuo nors panašiu: statmena kolona neturi būti derinama prie statmenų rėmų linijų.

Lygiai taip pat vaizduojama ir žmogaus figūra. Tektoninė jos schema kiek įmanoma pridengiama. Aiškiai nutolę nuo tradicijos pereinamojo laikotarpio darbai, pvz., Tintoretto „Trys gracijos“ Dožų rūmuose, kur

figūros įnoringai išsisklaidžiusios po paveikslo stačiakampį, turi būti suvokiami laikantis būtent šio požiūrio.

Rėmų pripažinimo ar jų neigimo klausimas susijęs su kitu: ar motyvas telpa rėmuose, ar peržengia jų ribas. Netgi barokas negali ignoruoti natūralaus noro matyti visą objektą, tačiau jis vengia akivaizdžių paveikslo ribos ir objekto sutapimų. Reikia suprasti skirtumus: klasikiniame mene taip pat neapsieita be paveikslo kraštų peržengimo, bet klasikinis paveikslas atrodo vientisas, nes žiūrinčiajam pateikiami tik esminiai dalykai, o perkertami tik nesvarbūs daiktai. Vėlesnieji dailininkai ieškojo, kaip sukurti sąmoningo perkirtimo įspūdį, tačiau iš tiesų jie irgi neaukojo esminių aspektų (priešingu atveju įspūdis visuomet nemalonus).

Dürerio graviūroje „Šv. Jeronimas" erdvė dešinėje pusėje neapribota, galima įžiūrėti porą neesminių perkirtimų, tačiau visumos vaizdas atrodo visiškai uždaras: matome įrėminantį šoninį stulpą kairėje, įrėminantį lubų balkį viršuje, o laiptelis priekyje lygiagretus apatiniam paveikslo pakraščiui; dvejetas gyvūnų visiškai pripildo scenos plotį, o viršuje, dešiniajame kampe, kabo aiškiausiai matomas pripildantis ir kompoziciją apribojantis moliūgas. Palyginkime Pieterio Janssenso



PIETER JANSSENS (1623–1682). *Skaitanti moteris*

pavaizduotą interjerą (Miuncheno pinakoteka): vaizdas labai panašus, su atvira erdve vienoje pusėje. Tačiau viskas pertvarkyta atektoniškai. Trūksta lubų balkio, kuris sutaptų su paveikslo ir scenos kraštu, tad lubos iš dalies perkirstos. Trūksta ir šoninio stulpo, matome ne visą kampą, o kitoje pusėje pavaizduota rėmo staiga perkirsta kėdė su ant jos užmestu rūbu. Ten, kur kabojo moliūgas, paveikslo kampas užbaigiamas lango puse ir – probėgšmais paminėsime – vietoje ramaus dviejų gyvūnų sugretinimo priekiniame plane čia mėtosi dvi netvarkingai numestos šlepetės. Tačiau nepaisant visų sankirtų ir nesutapimų paveikslas atrodo uždaras. Tai, kas atrodo aptverta atsitiktinai, iš tiesų yra visapusiškai pakankama savaime.

4. Leonardo „Paskutinėje vakarienėje" Kristų vaizduoja kaip pabrėžtinai centrinę figūrą, įterptą tarp simetriškų šoninių grupių – tai tektoniškas išdėstymas, apie kurį jau buvo kalbėta. Tačiau visai kas kita bei nauja, jog šis Kristus tuo pat metu priderintas prie jį supančių architektūrinių formų: jis ne tik sėdi patalpos centre, bet jo figūra itin tiksliai sutampa su apšviestomis centrinėmis durimis – taip išgaunamas pakylėtumo, savitos jį gaubiančios aureolės įspūdis. Taip pabrėžti figūras jų aplinka mėgo ir barokas, nepageidautina rodėsi tik tai, kad šios formos susilieja taip neužmaskuotai ir iš anksto apgalvotai.

Leonardo motyvas nėra kuo nors išskirtinis. Reikšmingame savo kūrinyje „Atėnų mokykla" jį pakartojo Raffaello. Tačiau brandžiajam Italijos renesansui jis nebuvo būtinas. Laisvesni postūmiai buvo ne tik leistini, jie netgi vyravo. Mums svarbu, kad tokia dispozicija buvo apskritai įmanoma, nes vėliau ji tampa nebeįmanoma. To įrodymas – Rubensas, tipiškas į itališkumą krypstančio Šiaurės baroko atstovas. Jis patraukia figūras į šalį, ir šis ašių išsiskyrimas dabar nebelaikomas ardančiu griežtą formą, kaip XVI amžiuje, bet tiesiog natūraliu. Kitokia kompozicija atrodytų nepakenčiamai dirbtinė (plg. „Abraomas ir Melchizedekas").

Vėlesniuose Rembrandto darbuose matome bandymą panaudoti italų klasikinės epochos pranašumus kuriant monumentalumą. Nors Kristus jo paveiksle „Kristus Emause" sėdi nišos centre, tačiau visiška nišos ir figūros tarpusavio dermė išardyta, nes figūra nugrimzta pernelyg didelėje erdvėje. Dideliame horizontalaus formato oforte „Ecce Homo" jis, aiškiai remdamasis italų pavyzdžiais, vaizduoja simetrišką architektūrą, kurios galingas alsavimas išjudina mažas figūrėles;

įdomiausia tai, jog nepaisant visko šiai tektoniškai kompozicijai jis sugeba suteikti atsitiktinumo atspalvį.

5. Apibendrinančia tektoniškojo stiliaus sąvoka reikėtų laikyti dėsningumą, kurį suvokti geometriškai galima tik iš dalies; veikiau jį galima vadinti sukuriančiu dėsningo rišlumo įspūdį, labai aiškiai pasireiškiančiu tam tikra linijų brėžimo maniera, apšvietimo sutvarkymu, perspektyvos gradacija ir t. t. Atektoniškas stilius nėra nevaržomas taisyklių, tačiau jis iš pačių pamatų tiek kartų laisvesnis, kad visiškai galima kalbėti apie įstatymo ir laisvės priešpriešą.

Kalbant apie linijų brėžimą, Dürerio ir Rembrandto piešinių priešingumas buvo aprašytas jau anksčiau; štrichavimo taisyklingumas vienur ir sunkiai apibrėžiamas linijų ritmas kitur negali būti kildinami vien tik iš linijiškumo ir tapybiškumo sąvokų. Reiškinį reikia dar kartą išnagrinėti tektoniškojo ir atektoniškojo stiliaus aspektu. Tapybiškasis stilius medžio lapiją vietoje apibrėžtų formų vaizduoja dėmėmis – pastarasis bruožas neabejotinai priklauso linijiškumo ir tapybiškumo priešybių sričiai, tačiau dėmė pati savaime dar ne viskas: dėmių paskirstyme vyrauja visai kitas ritmas, laisvesnis nei linijiniuose klasikinių medžių piešiniuose, kur niekada neatsisakoma rišlaus dėsningumo įspūdžio.

Mabuse's paveiksle „Danaja" (1527 m., Miunchenas) nutapė aukso lietų – tai tektoniškai stilizuotas lietus, kurio ne tik atskiri lašai vaizduojami kaip tiesūs brūkšneliai, bet ir visuma išlaiko griežtą tvarką. Nors geometrinės figūros dėl to nesusidaro, tačiau vaizdas iš esmės skiriasi nuo bet kurio barokinio lašų srauto. Palyginkime jį kad ir su vandeniu, besiliejančiu iš perpildytos fontano kriauklės Rubenso paveiksle „Diana ir satyrų užkluptos nimfos" (Berlynas).

Šviesos blyksniams ant Velázquezo tapytos galvos ne tik būdingos neapibrėžtos tapybiškojo stiliaus formos – jie žybsi kažin kaip savitai, laisviau nei bet kuris klasikinio laikotarpio šviesų išdėstymas. Nors dėsningumas išlieka, kitaip nebūtų jokio ritmo, tačiau šis dėsningumas – visai kito tipo.

Tokiu pat principu galima išnagrinėti visus paveikslo aspektus. Klasikinio meno erdviškumas, kaip žinoma, formuojamas pakopomis, be to, pastarosios išdėstomos dėsningai. „Nors daiktai, esantys prieš akis taip, – sako Leonardo[11], – kaip jie seka vienas kitą, sudaro nenutrūks-

[11] Leonardo, *Buch von der Malerei,* ed. Ludwig, 31 (34).

tančią grandinę, dėl to aš neatsisakysiu savo [atstumų] taisyklės – nuo 10 iki 20 uolekčių, lygiai kaip ir muzikai nustato intervalus tarp tonų, nors pastarieji iš tiesų tėra tik mažos pakopos, vedančios nuo tono prie tono". Tikslus Leonardo pateikiamas matas nėra būtinas, tačiau ir XVI a. šiaurietiškų paveikslų plokštuminių sluoksnių seką visuomet lemia taisyklės. Jau minėtas didelio antrojo plano motyvas tapo įmanomas tik tada, kai grožis buvo įžvelgtas ne vien pusiausvyroje, bet buvo išmokta mėgautis trūkčiojančiu ritmu. Žinoma, ir tuomet neatsisakoma tam tikro taisyklingumo, t. y. esama slapto, į akis nekrintančio dėsningumo, todėl jis atrodo kaip laisvas išdėstymas.

Uždarų formų stilius – tai architektūrinis stilius. Jis formuoja taip, kaip formuoja gamta, ir ieško gamtoje sau giminiškų dalykų. Polinkis į pirmines vertikalias ir horizontalias kryptis siejasi su ribos, tvarkos, įstatymo poreikiu. Žmogaus figūros simetrija niekad nebuvo juntama labiau, horizontalių ir vertikalių krypčių priešpriešа ir uždaras proporcingumas niekuomet nebuvo suvokiamas aiškiau, nei tada. Šis stilius visur stengėsi pavaizduoti pastovius, nekintančius formos elementus. Gamta yra kosmosas, o grožis – menininkui atsivėręs dėsningumas[12].

Atektoniškojo stiliaus dėmesys architektūriškumui ir uždarumui savyje jau nebe toks didelis. Paveikslas nustoja buvęs architektūra. Vaizduojant figūrą architektoniški momentai tampa antriniais. Formai reikšminga nebe schema, bet išjudinantis sustingimą ir suteikiąs judėjimo alsavimas. Vienur sukuriamos būties, kitur – kaitos vertybės. Vienur grožį lemia apribojimas, kitur – beribiškumas.

Vėl susiduriame su sąvokomis, leidžiančiomis meninėse kategorijose įžvelgti skirtingas pažiūrų sistemas.

## 3. PASTABOS DĖL TURINIO

Tyrinėtojas, pradedantis nagrinėti dailę nuo XV a., tvirtą klasikinių dailininkų portretų sąrangą suvokia kaip naują reiškinį. Išvystytos apibrėžiančių formų priešybės, vertikaliai pavaizduota galva, pridėtos tektoniką pabrėžiančios formos – simetriški medeliai ir pan. – viskas kelia tą patį įspūdį. Pavyzdžiui, pažvelgę į Barendo van Orley'aus „Carondeleto portretą", lengvai įsitikinsime, kaip labai sumanymą lemia tvirtos tektoniškos sąrangos idealas, kaip pabrėžiamas ir aiškioms vertikalėms supriešinamas burnos ir akių, smakro ir skruostikaulių lygia-

[12] Plg. L. B. Alberti. *De re aedificatoria,* lib. IX, passim.



BARAND VAN ORLEY (apie 1488–1542).
*Carondeleto portretas*

gretumas. Horizontali kryptis pažymėta skrybėle ir pakartota uždėtos rankos bei sienos parapeto motyvais, o išsikišančias formas palaiko statmenos paveikslo lentos linijos. Visur juntama figūrų ir tektoniškosios bazės giminystė. Visuma taip pritaikyta plokštumai, kad atrodo nepajudinamai tvirta. Šis įspūdis išlieka, net jei galva vaizduojama ne plačiuoju aspektu; tiesi padėtis čia tebėra norma. Tokio regėjimo būdo kontekste suprantame, kad grynasis frontalumas galėjo būti suvokiamas ne kaip specialiai atrasta, bet kaip natūrali forma. Miunchene esantis Dürerio „Autoportretas" yra frontalusis portretas, išreiškiąs ne tik dailininko pažiūras – jis kartu ir naujo tektoniškojo meno apraiška. Holbeinas, Aldegreveris, Bruynas – visi juo sekė.

Griežtai apibendrintam XVI a. tipui supriešinsime barokinį Rubenso „Daktaro van Thuldeno portretą". Ypač ryškų kontrasto įspūdį sukelia netaisyklinga figūrų laikysena. Tačiau reikėtų vengti abu šiuos paveikslus matuoti tuo pačiu matu, nes jie abu atskleidžia modelį anaiptol ne tais pačiais būdais. Pasikeitė visas paveikslo sąrangos pamatas. Horizontalių ir vertikalių krypčių sistema ne visai panaikinta, tačiau sąmoningai padaryta nematoma. Nesiekiama vaizduoti grynų, griežtų geometrinių santykių, bet jų nerūpestingai išsilenkiama. Piešiant galvą tektoniškos simetrijos elementas pastumiamas į antrąjį planą. Paveikslo plokštuma tebėra stačiakampė, tačiau figūra visai nederinama prie ašių sistemos, tolimajame plane taip pat ne itin stengiamasi priderinti formą prie rėmų. Priešingai, siekiama įspūdžio, tarsi rėmai ir jų turinys neturėtų tarpusavyje nieko bendra. Judėjimas krypsta įstrižaine.

Natūralu, kad nukrypstama nuo frontalumo, tačiau vertikalumo panaikinti neįmanoma. Baroko laikais irgi piešiami „tiesiai" stovintys



PETER PAUL RUBENS.
*Daktaro van Thuldeno portretas*

žmonės. Tačiau stebina tai, kad vertikalė prarado savo tektoniškąją reikšmę. Kad ir kokiu grynu pavidalu būtų išreikšta, ji nebesutampa su visumos sistema. Palyginkime Tiziano „Gražuolės“ biustą (Pičių rūmai) su Lichtenšteine esančiu van Dycko tapytu „Luidžijos Tassis portretu“. Vienur figūra egzistuoja tektoniškosios visumos viduje ir iš jos įgauna gyvybės bei pati ją sustiprina, kitur figūra nesusieta tektoniškuoju bazės pagrindu. Vienur figūra fiksuota, kitur ji paslanki.

Tad nuo XVI a. stovinčios vyro figūros vaizdavimo istorija išties yra palaipsnis ryšio tarp rėmų ir jais apriboto turinio silpnėjimas. Terborcho kūriniuose, ypač kai jis vienišas figūras vaizduoja tuščioje erdvėje, figūros ašis atrodo praradusi bet kokį ryšį su paveikslo ašimi.

Scorelio tapytas sėdinčios „Magdalietės“ atvaizdas portreto sričiai priklauso tik iš dalies; čia, žinoma, nebuvo įsipareigota vaizduoti tam tikrą nustatytą pozą, tačiau tuo laiku buvo savaime suprantama, kad paveikslui toną padiktuoja tiesios horizontalės bei vertikalės. Figūros vertikalumą atitinka medžio ir uolos vertikalumas. Sėdinčios figūros motyvas pats savaime jau turi priešingą horizontalią kryptį, kuri pasikartoja peizaže ir medžių šakose. Šiomis stačiakampėmis sankirtomis paveikslas ne tik sutvirtinamas – jis įgyja ypatingą uždarumą. Analogiškų santykių pasikartojimas labai sustiprina įspūdį, kad plokštuma ir jos turinys priklauso vienas nuo kito.

Su šiuo Scorelio darbu sugretinę kokį nors Rubenso kūrinį (jis daug kartų vaizdavo sėdinčią moters figūrą) aptiksime tuos pačius skirtumus, kaip ir anksčiau aptartame „Daktaro van Thuldeno portrete“. Tačiau iš Nyderlandų persikėlę į Italiją tą patį paveikslo kompozicijos pokytį atektoniškumo link rasime Guido Reni darbuose, nors jis ir priklauso prie santūriųjų dailininkų. Iš esmės paneigiamas principas,



JAN VAN SCOREL (1495–1562). *Marija Magdalietė*

kad lentos stačiakampiškumas daro įtaką formai ir ją nulemia. Pagrindinė kryptis – įstrižainė, ir nors išdėstant mases dar laikomasi renesanso pusiausvyros, tačiau pakanka prisiminti Tiziano, kad taptų visiškai aišku, jog ši „Magdalietė" – baroko paveikslas. Gana laisva šios atgailautojos poza nėra svarbiausias dalykas. Dvasinė motyvo traktuotė taip pat nutolusi nuo XVI a. sampratos, tačiau tvirtumas, lygiai kaip ir gležnumas, plėtojami ant architektoniško pamato.

Vaizduojant nuogą figūrą, jokia tauta įtikinamiau nepritaikė tektoniško stiliaus, nei italai. Čia būtų galima pasakyti, jog stilius išaugo iš kūno stebėjimo, ir kad puikiam žmogaus kūno sudėjimui tinka tiktai jo suvokimas *sub specie architecturae.* Šis įsitikinimas trunka tol, kol nepamatai, kuo pavertė daiktą tokie menininkai, kaip Rubensas arba Rembrandtas, kuriems buvo būdinga kita matymo forma, ir kad netgi esant tokiai traktuotei atrodo, jog siekiama tik kuo labiau sekti gamta.

Pavyzdys galėtų būti kuklus, bet aiškus Brescianino kūrinys. Palyginti su kvatročento figūromis, kad ir su anksčiau pateikta Lorenzo di Credi „Venera", atrodo, tarsi šiame paveiksle menas pirmą kartą būtų atradęs tiesę. Abiem atvejais vaizduojama visiškai tiesiai stovinti figūra, tačiau XVI a. vertikalė įgauna visai naują reikšmę. Lygiai kaip


GUIDO RENI (1575–1642). *Marija Magdalietė*

simetrija ne visuomet reiškia simetriją, taip ir tiesės sąvoka ne visada yra vienareikšmė. Sąranga gali būti glebi arba griežta. Nepriklausomai nuo visų kokybinių imitavimo skirtumų, Brescianino būdingas aiškus tektoniškumas, nulemiantis tiek figūrų išdėstymą paveikslo plokštumoje, tiek ir paties kūno formų vaizdavimą. Figūra įsprausta į schemą tam, kad formos dalys išsidėstytų paprasčiausiais kontrastais, kaip ir portretuose, o visumą užvaldytų tektoniškumas. Paveikslo ašis ir figūros ašis sustiprina viena kitą. Taigi todėl, kad viena ranka vaizduojama pakelta, o moteris – žiūrinti į savo atvaizdą kriaukliniame veidrodėlyje, atsiranda idealiai gryna horizontalė, dar kartą sustiprinanti vertikalių poveikį. Esant tokiai figūros koncepcijai, architektoniški aplinkos elementai (niša su laipteliais) visuomet atrodo natūralūs. Iš tų pačių paskatų, nors ir nebūdami tokie griežti, tuo laiku Šiaurėje Düreris, Cranachas, Orley'us tapė savuosius Venerų ir Lukrecijų atvaizdus, kurių reikšmė meno raidos istorijai pirmiausia turėtų būti vertinama pagal tai, kiek tektoniškumo esama paveiksle.

Kai vėliau tos pačios temos ėmėsi Rubensas, tenka tik stebėtis, kaip greitai ir natūraliai paveikslai prarado tektoniškumą. Didžiajame Andromedą iškeltomis aukštyn surištomis rankomis vaizduojančiame paveiksle visai nevengiama vertikalumo, tačiau dėl to tektoniškumo įspūdis nekyla. Paveikslo stačiakampio linijos nebeturi bendrumo su figūros linijomis. Figūrų atstumas nuo rėmų nebelaikomas konstitutyviu kompozicijos veiksniu. Paveikslo plokštuma nė kiek nelemia kūno frontalumo, net kai jis vaizduojamas frontaliai. Grynos krypčių priešybės

panaikintos, kūnuose tektoniškumas iškyla tarsi iš gilumos. Poveikio akcentas perkeliamas kitur.

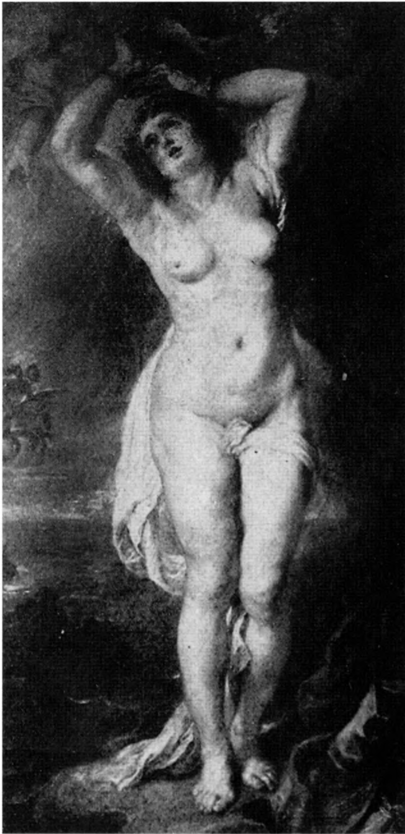
Iškilmingų simbolišku paveikslų, pirmiausia sakralinių šventųjų atvaizdų, kompozicija, atrodo, visad turėtų būti tektoniška. Nors simetrija XVII a. naudojama ir toliau, vis dėlto šis komponavimo būdas paveikslo sąrangai nebėra būtinas. Figūrų išdėstymas gali būti simetriškas, tačiau pats paveikslas toks neatrodo. Simetrišką grupę vaizduojant rakursu – tai itin mėgo barokas – paveiksle simetrija nesukuriama. O jei rakurso atsisakoma, šis stilius turi pakankamai priemonių, kad žiūrovui sudarytų įspūdį, jog paveikslas nėra tektoniškas, net kai esama tam tikros simetrijos. Rubenso kūrinių tarpe rasime labai akivaizdžių tokio kartu ir simetriškos, ir asimetriškos kompozicijos pavyzdžių. Juk pakanka visai nežymių postūmių ir pusiausvyros pažeidimų, kad dingtų tektoniškos tvarkos įspūdis.



ANDREA PICCINELLI (apie 1485–1545) (anksčiau priskirtas Franciabigio, 1482–1525). *Venera*

Tapydamas „Parnasą“ ir „Atėnų mokyklą“, Raffaello galėjo remtis visuotiniu įsitikinimu, kad tokiems idealiai harmoningiems susirinkimams labiausiai tinka griežta schema su pabrėžtu centru. Poussinas, tapydamas savąjį „Parnasą“ (Madridas), seka juo, tačiau nepaisant savo susižavėjimo Raffaello jis, XVII a. žmogus, atidavė duoklę savo laiko reikalavimams: nematomomis priemonėmis simetrija čia transponuota į atektoniškumą.

Panašią evoliuciją olandų dailėje patyrė daugiafigūrė šaulių grupė. Rembrandto „Nakties sargyba“ turi pirmtakų činkvečento dailininkų, tapiusių griežtus tektoniškus bei simetriškus paveikslus, tarpe. Žinoma, negalima sakyti, kad Rembrandto paveikslo senoji simetriška schema susilpnėjo – tiesiog jo išeities taškas visai su ja nesusijęs. Tačiau aišku, kad simetriška kompozicija su centrine figūra bei galvas išdės-



PETER PAUL RUBENS. *Andromeda*

tant vienodai abiejose pusėse šiai portretinei užduočiai kadaise buvo atrasta kaip labiausiai tinkama vaizdavimo forma, tuotarpu XVII a. net vaizduodamas sustingusią ir orią elgseną tiesiog negalėjo naudoti simetrijos, o kraštutiniu atveju stengėsi ją bent pagyvinti. Taigi istorinio paveikslo žanre barokas schemą atmetė. Dar klasikiniame mene centrinė kompozicija niekada nebuvo vienintelė forma įvykiams vaizduoti – galima tektoniškai komponuoti ir nepabrėžiant vidurio ašies, – tačiau ji pasitaiko labai dažnai ir visuomet jau savaime kelia monumentalumo įspūdį. Rubensas, vaizduodamas Marijos dangun ėmimą, šventiškumo siekė ne mažiau, nei Tiziano savo „Marijos ėmimu į dangų", tik toji XVI a. savaime suprantama aplinkybė, kad pagrindinė figūra sutampa su centrine ašimi, Rubensui buvo tiesiog nepakenčiama. Jis nenaudoja klasikinės vertikalės ir nukreipia judėjimą įstrižai. Tokiu pat būdu jis ir tektonišką, iš Michelangelo „Paskutinio teismo" perimtą ašį paverčia atektoniška. Pakartosime darsyk: centrinė kompozicija tėra tik ypač aiški tektoniškumo išraiška. Todėl „Karalių pagarbinimą" *galima* komponuoti taip, kaip tai padarė Leonardo (Pietuose bei Šiaurėje taip pat esama garsių šio tipo paveikslų, plg. Cesare da Sesto Neapolyje ir Marijos mirties meistro darbus, esančius Drezdene), bet galima komponuoti ir necentriškai, tačiau nenukrypstant į atektoniškumą. Šiaurėje ši forma yra pati mėgstamiausia (plg. Hanso van Kulmbacho „Karalių pagarbinimą" Berlyno muziejuje), tačiau ji labai paplitusi ir Italijos činkvečento mene. Raffaello gobelenai vienodai derina abi galimybes. Tai, kas vienu atveju atrodo palyginti laisva, tampa visiškai susaistyta, kai imamės lyginti su baroko laisvumu.



PETER PAUL RUBENS. *Marija su šventaisiais* (H. Snyerio piešinys)

Mažame Isenbranto paveiksle „Poilsis pakeliui į Egiptą“ puikiai matyti, kaip idilišką kaimo sceną persmelkia tektonikos dvasia. Visapusiškai paruošiamas tektoniškasis centrinės figūros poveikis. Nepakanka vien tik ašių sukomponavimo – vertikalė sutvirtinama iš šonų ir pratęsiama į antrąjį planą, o formuojant pagrindą ir foną rūpinamasi, kad įsiterptų ir krypčių priešybės. Kad ir koks kuklus ir nežymus būtų motyvas, jo dėka paveikslėlis tampa didelės šeimos, kuriai priklauso „Atėnų mokykla“, nariu. Tačiau schema juntama net ir tada, kai centrinė ašis neakcentuota, pvz., tą patį siužetą vaizduojančiame Barendo van Orley'aus mokinio Coecke's van Aelsto paveiksle. Čia figūros



ADRIAEN ISENBRANT (1510–1551). *Poilsis pakeliui į Egiptą*

pastumtos į šoną, bet pusiausvyra išlieka. Žinoma, įspūdį didžia dalimi sukuria medis. Jis pavaizduotas ne per vidurį, tačiau nepaisant nukrypimo labai aiškiai juntama, kad vidurys yra; kamienas nėra matematinė vertikalė, tačiau nujaučiame, kad jis susijęs su paveikslo rėmų linijomis, be to, visas augalas telpa į paveikslo plokštumą. Tuo jau neabejotinai pasireiškia stilius.

Būtent peizažuose labai aiškiai matome, kaip paveikslo tektoniškumą nulemia tai, kiek reikšmės teikiama geometrinėms vertėms. Visiems XVI a. peizažams būdinga vertikalių ir horizontalių kompozicija, kurioje, nepaisant viso „natūralumo", gerokai juntamas giminingumas su architektūros kūriniais. Įspūdį galutinai sukuria stabili masių pusiausvyra, tvirtai užpildytos plokštumos. Tebus leista aiškumo dėlei pasinaudoti vienu pavyzdžiu, kuris nors ir nėra grynasis peizažas, tačiau kaip tik dėl to jame aiškiau išryškėja tektoniškumas – tai Pateniero „Kristaus krikštas". Šis paveikslas pirmiausia yra nuostabus plokštumų stiliaus pavyzdys. Kristus stovi vienoje plokštumoje su Krikštytoju, kurio ranka irgi yra plokštumos ribose. Medis pakraštyje irgi įtrauktas į tą pačią plotmę. Ant žemės gulintis rudas apsiaustas tampa jungiančiąja grandimi, aiškios, į plotį ištęstos formos lygiagrečiais sluoksniais nusidriekia iki pat horizonto. Kristaus figūra suteikia paveikslui pamatinį toną.

Tačiau paveikslo sąranga lygiai taip pat gali būti apibrėžta sąvoka „tektoniškumas". Tuomet išeities tašku taptų tiksli krikštijamojo vertikalė, dar labiau pabrėžta priešingomis kryptimis. Medis neatskiriamai



COECKE VAN AELST (anksčiau priskirtas van Orley). *Poilsis pakeliui į Egiptą*

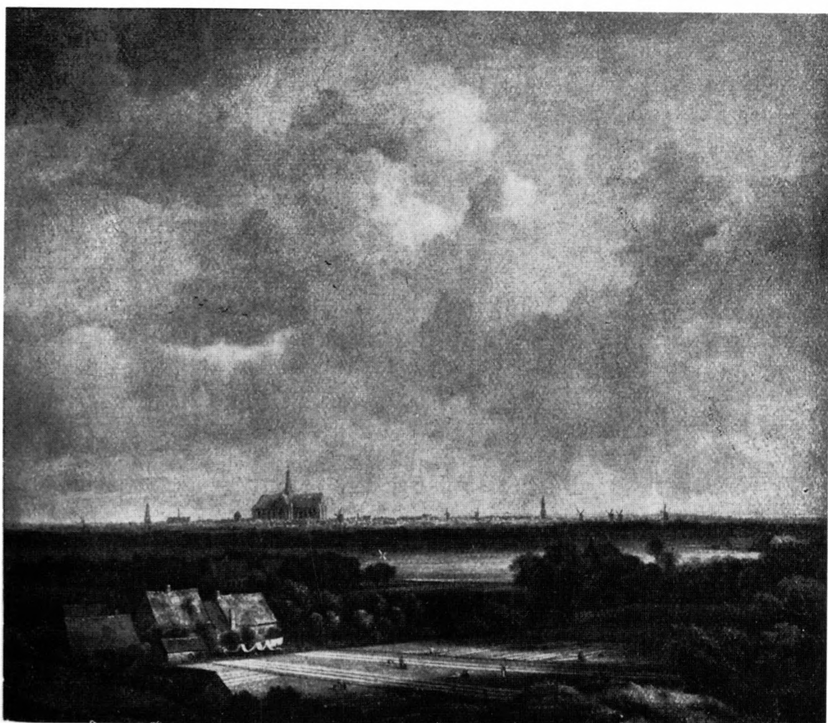
susiję s su paveikslo kraštu, suteikiančiu jam svarbos, kita vertus, jis puikiai užbaigia paveikslą. Peizažo sluoksnių horizontalumas taip pat sutampa su pagrindinėmis paveikslo lentos linijomis. Vėlesnieji peizažai niekada neleidžia kilti tokiam įspūdžiui. Jų formos nesusijusios su rėmais, fragmentai atrodo atsitiktiniai, o ašių sistema lieka neakcentuota. Vis dėlto nejaučiame jokios prievartos. Jau ne kartą minėtame „Harlemo vaizde" Ruisdaelis vaizduoja lygumą su ramiu, tyliu horizontu. Atrodo, kad ši aiškiai pabrėžta horizonto linija neišvengiamai turi būti tektoniška. Tačiau įspūdis yra visai kitas: jaučiama tik beribė erdvės platybė, kuriai nebeturi reikšmės jokie rėmai, o paveikslas – tipiškas to begalybės grožio, kurį įstengta suvokti tik baroko laikais, pavyzdys.



JOACHIM PATENIER (1475/80–1524). *Kristaus mirtis*

## 4. ISTORINĖS IR NACIONALINĖS YPATYBĖS

Siekiant istoriškai įprasminti šių ypač įvairialypių sąvokų porą, labai svarbu išsivaduoti iš sampratos, kad primityvioji meno stadija neabejotinai buvusi susaistyta tektoniškumo. Žinoma, primityvistai naudojo tam tikrus tektoniškus rėmus, tačiau po viso to, kas pasakyta, galima suprasti, kad menas iš tiesų griežtų taisyklių ėmė laikytis tik tada, kai pasiekė absoliučią laisvę. Senojoje tapyboje nesama nieko, ką tektoniško griežtumo atžvilgiu būtų galima palyginti su Leonardo „Paskutine vakariene“ arba Raffaello „Stebuklinga žūklė“. Dirko Boutso darbo portretas architektūriniu požiūriu daug glebesnis, nei tvirti Massyso arba Orley'aus darbai. Rogiero van der Weydeno šedevro – „Trijų karalių“ altoriaus Miunchene – kryptys tarsi neryžtingos, svyruojančios, palyginti su aiškia XVI a. ašių sistema, o spalvai stinga uždarumo, nes nėra paprasčiausių kontrastų, sudarančių abipusę pusiausvyrą. Net ir vėlesnei kartai, pvz., Schongaueriui, dar toli iki tektoniškojo klasikų sodrumo. Kyla įspūdis, jog niekas nesutvirtinta. Statmenos ir



JACOB VAN RUISDAEL. *Harlemo vaizdas*

gulsčios linijos nesisieja tarpusavyje. Frontalumas nepabrėžtas, simetrija atrodo silpna, o plokštumos ir jos turinio santykis lyg atsitiktinis. Kaip įrodymas tebus paminėtas Schongauerio „Kristaus krikštas“, kurį galima sugretinti su klasikine Wolfo Trauto kompozicija (Germanų muziejus, Niurnbergas): frontali pagrindinė figūra ir itin pabrėžtas centras būdingas ypač griežtam XVI a. tipui, neilgai išsilaikiusiam Šiaurėje.

Tuo metu, kai Italijoje uždariausia forma buvo suvokiama kaip pati gyviausia, germanų menas, apskritai vengiantis kraštutinių formuluočių, greitai vėl ima linkti į didesnį laisvumą. Pvz., Altdorferis kai kur apstulbina mus tokiu laisvu mąstymu, kad sunku surasti jam vietą istorinėje meno raidoje. Tačiau ir jis nenutolsta nuo savo epochos. Nors Miuncheno pinakotekos „Marijos gimimas“ ir atrodo prieštaraujantis visiems tektonikos dėsniams, jau vien iš to, kaip viduryje pavaizduotas angelų ratelis ir kaip tiksliai centro atžvilgiu orientuotas skleidžiantis smilkalus didysis angelas, tampa nebeįmanoma net bandyti įbrukti kompoziciją į vėlesnį kontekstą.



DIRK BOUTS (vyresnysis, 1410/20–1475). *Vyro portretas*

Italijoje, kaip žinoma, klasikines formas labai anksti ėmėsi laužyti Correggio. Jis naudoja ne tik atskirus formų postūmius, už kurių vis dar būtų jaučiama norma esanti tektoniškoji sistema, kaip, pavyzdžiui, Paolo Veronese's darbuose, bet jo kūryba atektoniška iš vidaus, iš pačių pamatų. Vis dėlto tai tėra pradžia, ir būtų visiškai neteisinga jį, lombardą, matuoti florentiečių ar romiečių masteliais: aukštutinė Italija griežtumo ir negriežtumo sąvokas visuomet suprato savaip.

Neįmanoma parašyti tektoniškojo stiliaus istorijos nekreipiant dėmesio į tautinius ir vietinius skirtumus. Šiaurėje, kaip jau minėjome, visuomet buvo jaučiama atektoniškiau, nei Italijoje. Kryptys ir „taisyklės“ čia visada atrodydavo žudą gyvybę. Šiaurietiškas grožis – ne uždarumo savyje ir apribotumo, bet beribiškumo ir begalybės grožis.

## SKULPTŪRA

Savaime suprantama, kad plastinė figūra kuriama pagal tas pačias taisykles, kaip ir nutapytoji. Tektoniškumo ir atektoniškumo klausimas skulptūrai įgyja reikšmės tik jos sąrangos atžvilgiu, arba, kitaip tariant, tai yra architektūros klausimas.

Kiekvienos laisvai stovinčios figūros ištakos glūdi architektūroje. Koks jos cokolis, kaip ji stovi sienos atžvilgiu, kaip orientuota erdvėje – visa tai architektonikos aspektai. Be to, čia esama kažko panašaus į tai, ką jau pastebėjome, nagrinėdami paveikslo turinio ir rėmų santykį: po abipusės dermės laikotarpio elementai ima svetimėti vienas kito atžvilgiu. Figūrai nebereikalinga niša, sienos užnugaryje ji nebepripažįsta jungiančiąja galia, ir kuo mažiau jos pavidale juntamos tektoniškosios ašys, tuo ryžtingiau nutraukiamas bet koks giminingumo ryšys su architektūriniu pagrindu.

Grįžkime prie 28 ir 29 iliustracijų. Puget figūrai stinga vertikālių ir horizontālių, visos jos linijos įstrižos, todėl ji išsiveržia iš nišos architektoninės sistemos; be to, nišos erdvė taip pat nepagerbta: jos kraštai atskirti, o priekinė plokštuma kiaurai perverta. Bet šis priešgyniavimas dar nėra savivalė. Atektoniškumas čia tik pradeda įsigalėti, nes įstengiama atsisakyti priešingų elementų, be to, šis barokiškas veržimasis laisvėn yra visai kas kita, nei palaidas primityvų, nežinojusių, ką daro, komponavimas. Tai, kad Desiderio Marsupinio antkapyje Florencijoje herbinį skydą laikančių berniukų porą paprasčiausiai nustumia prie pat piliastro pagrindo, užuot juos tiesiog įtvirtinęs kompozicijoje, tėra dar neišlavinto tektoniškumo pojūčio ženklas, tačiau būdas, kuriuo barokas savąja plastika perskiria architektūrines dalis, jau yra sąmoningas tektoniškų rėmų neigimas. Bernini Romos Šv. Andriejaus bažnyčios, esančios prie Kvirinalo, frontono segmento šventųjų statuloms leidžia pleventi laisvoje erdvėje. Galima sakyti, jog to priežastis – vaizduojamas judesys, tačiau baroko laikais netgi vaizduojant statiškus motyvus nemėgta tektoniškų plokštumų bei figūrų ir architektūrinės sąrangos dermės. Nepaisant to, nėra nieko prieštaringo teiginyje, jog štai ši atektoniška skulptūra yra visiškai neatskiriama nuo architektūros.

Tai, kad klasikinė figūra taip ryžtingai spraudžiama į plokštumą, galima suvokti kaip tektonišką motyvą; lygiai taip pat atektoniško skonio reikalavimus atitinka barokinis figūros pasisukimas, jos atitolimas nuo plokštumos. Į eilę ar prie altoriaus, ar prie sienos sustatytos figūros privalo būti kampu pasuktos į pagrindinę plokštumą. O rokoko bažnyčių žavesį didele dalimi lemia tai, kad skulptūros išdėstomos laisvai kaip gėlių girlianda.

Prie tektonikos mus vėl grąžina tik klasicizmas. Apsiribosime vienu pavyzdžiu: Klenze'i įrengiant Miuncheno Rezidencijos sosto salę ir

Schwanthaleriui lipdant karališkuosius protėvius nebuvo abejonių, kad figūros turi būti išrikiuotos į eilę pramaišiui su kolonomis. Analogišką užduotį rokokas išsprendė taip: Otoboireno vienuolyno Imperatoriškojoje salėje kiekvienos dvi figūros nežymiai pasuktos viena į kitą, ir dėl to visiškai išnyksta jų priklausomybė nuo sienos linijų, nors jos ir nenustoja buvusios sieninėmis figūromis.

## ARCHITEKTŪRA

Tapyba *gali,* o architektūra *privalo* būti tektoniška. Tapyboje tik tuomet visiškai atskleidžiamos jos specifinės ypatybės, kai atsiskiria nuo tektonikos; architektūrai pašalinti tektonišką karkasą reikštų susinaikinti. Tapyboje savo prigimtimi iš tiesų tektoniški tiktai rėmai, o pati jos raida krypsta kaip tik į vaizdo atitolimą nuo rėmų; statybos menas yra tektoniškas iš prigimties, o laisvesnis atrodo esąs tik dekoras.

Tačiau tektoniškumo suirimą, kurį parodo vaizduojamosios dailės istorija, lydėjo ir analogiški architektūros procesai. Ten, kur būtų rizikinga kalbėti apie atektoniškąją fazę, be jokių apribojimų kaip priešybę „uždarai formai“ galima vartoti „atviros formos“ sąvoką.

Šios sąvokos raiškos formos yra labai įvairialypės. Jas lengviau apžvelgsime suskirstę grupėmis.

Pirmiausia, tektoniškasis stilius yra aiškių dėsningumų ir griežtos tvarkos stilius, atektoniškasis, priešingai, – daugiau ar mažiau paslėptų dėsningumų ir laisvo išdėstymo stilius. Vienur jautriausia bet kokio įspūdžio esmė – neišjudinamai tvirta sąranga, kur neįmanoma ką nors pajudinti iš vietos, kitur menas žaidžia betvarkės iliuzija. Tai nėra tik žaidimas, nes estetine prasme forma yra būtina visiems menams, tačiau barokas linkęs tol maskuoti taisykles, naikinti įrėminimus ir padalijimus, kurti disonansą ir naudoti dekoracijas, kol atsiranda atsitiktinumo įspūdis.

Be to, tektoniškajam stiliui skirtina viskas, kas kelia baigtinumo bei kupinumo įspūdį, tuo tarpu atektoniškasis stilius atveria uždarą formą – tai reiškia, sodrią proporciją pakeičia ne tokia sodria, baigtinė forma pakeičiama neužbaigta, apribota – beribe. Vietoje ramybės įspūdžio atsiranda įtampos ir judėjimo įspūdis.

Su tuo susiję (tai – trečia), kad sustingusi forma keičiama į judančią. Tam tiesių linijų ir stačių kampų naikinti nereikia, pakanka kai kur išgaubti frizą, išlenkti kreivę, kad kiltų įspūdis, esą siekis kurti atektoniškai buvo visada ir tik laukė progos pasireikšti. Klasikiniam suvokimui griežtas geometrinis pradas buvo visko pradžia ir pabaiga, lygiai reikšmingas tiek plane, tiek fasade, o barokas greitai pajuto jį esant tik pradžią, bet ne pabaigą. Kažko panašaus esama ir gamtoje, kai nuo kristalinių darinių pereinama prie organinio pasaulio formų. Tačiau tikroji laisvų augalinių formų sritis, žinoma, yra ne didžioji architektūra, o atitraukti nuo sienų baldai.

Šitokie poslinkiai būtų buvę beveik neįsivaizduojami, jei medžiagiškumas nebūtų imtas suvokti kitaip. Atrodo, tarsi visa materija būtų sušvelnėjusi. Meistro rankose ji ne tik tapo plastiškesnė, bet ir pati prisipildė troškimo įsikūnyti įvairiomis formomis. Nors tai būdinga bet kokiam architektūros meno pavyzdžiui, tačiau, kitaip nei elementariose apribotose tikros tektoniškosios architektūros apraiškose, čia regime tokį formų traktuotės įvairumą ir paslankumą, kad esame priversti dar kartą pasitelkti organinės ir neorganinės gamtos palyginimą. Ne tik frontono trikampis tūpdamas vingiuoja it kreivė, bet ir pati siena gyvai išsirango tarsi gyvatė. Išnyksta ribos tarp tikrų formos elementų ir to, kas tėra tiesiog materija.

Kadangi ketiname tiksliau apibūdinti atskirus aspektus, bus neprošal dar pakartoti, kad pagrindinė proceso sąlyga yra formų visumos pastovumas. Italų baroko atektoniką lėmė ta aplinkybė, kad keičiantis kartoms šis stilius išlaikė renesanso formas. Jei Italija tuo metu būtų patyrusi naujo formų pasaulio invaziją, kaip tai atsitiko Vokietijoje, epochos nuotaika galbūt būtų išlikusi ta pati, bet jos išraiška, tie atektoniškumo aspektai, kuriuos regime dabar, architektūroje išsivystę nebūtų. Lygiai tokia pat padėtis buvo Šiaurės vėlyvojoje gotikoje. Vėlyvoji gotika išplėtojo visiškai analogiškus formų susidarymo ir formų derinimo fenomenus. Tačiau juos aiškinti remiantis tiktai epochos dvasia reikėtų atsargiai – jie tapo įmanomi tiktai todėl, kad jau seniai buvo įsisiūbavusi gotika ir jos dvasioje užaugo daug kartų. Šiuo atveju atektonika susijusi ir su *vėlyvuoju stiliumi*.

Kaip žinome, Šiaurėje vėlyvoji gotika tęsiasi iki XVI a. Iš to matome, jog raida Pietuose ir Šiaurėje laiko atžvilgiu ne visai sutampa. Tačiau jis nėra tapatus ir savo esme, nes Italijai buvo įgimtas daug griežtesnis uždaros formos suvokimas, taisyklingumo pavertimas ta-

riamu netaisyklingumu čia niekada nepasiekė šiaurietiškų kraštutinumų, o forma niekada nebuvo suvokiama it besiskleidžiantis augalas. Brandusis Italijos renesansas, naudodamasis specifinėmis savo ypatybėmis, įkūnijo tą patį absoliučiai uždaros formos idealą, kurį visai kitais būdais buvo pasiekusi ir vėlyvoji gotika. Šis stilius kristalizuojasi kūriniuose, pasižyminčiuose neišvengiama būtinybe, kur kiekviena dalis turi savo vietą, o jos pavidalas atrodo nepakeičiamas ir nepajudinamas. Primityvistai baigtinumą tik nujautė esant, tačiau aiškiai jo neįžvelgė. Tarkime, Florencijoje Desiderio arba Antonio Rossellino stiliaus sieninis kvatročento antkapis dar turi neryžtingumo, nes atskiros figūros neturi vien tik joms derančios vietos. Ar ant sienos plokštumos plūduriuotų angelas, ar prie kampinio piliastro pamato stovėtų heroldas, abu iš tiesų neturi pastovios vietos ir neįtikina žiūrovo, kad čia turėtų būti būtent ši, o ne jokia kita forma. XVI a. netikrumas dingsta. Dabar visuma visais atvejais organizuojama taip, kad savivalės neliktų nė šešėlio. Kaip priešpriešą tik paminėtiems Florencijos pavyzdžiams galima paminėti kad ir A. Sansovino prelatų antkapius Tautos šv. Marijos bažnyčioje Romoje – tokį tipą, kurio atgarsių turi net ne itin tektoniški peizažai, pvz., Venecijos dailininkų. Čia visiškai atskleistas dėsningumas yra aukščiausia gyvybės forma.

Baroko mene grožis taip pat būtinas, tačiau čia žaidžiama atsitiktinumo žavesiu. Atskiros detalės čia irgi veikiamos ir nulemiamos visumos, bet turi atrodyti lyg įtrauktos netyčia. Nejaugi galima kalbėti apie prievartą klasikinio meno kūriniuose? Ten viskas paklūsta visumai, o vis dėlto gyvena savo gyvenimą! Tačiau vėlesniais laikais tokio aiškiai pastebimo dėsningumo imta nepakęsti. Tuomet remiantis daugiau ar mažiau paslėpta tvarka siekiama išgauti laisvumo, kuris vienintelis atrodo laiduojąs gyvenimą, įspūdį. Ypač drąsūs tokių laisvų kompozicijų pavyzdžiai – Bernini antkapiai, nors juose ir išlaikoma simetrinė schema. Tačiau susilpnėjusį dėsningumą aiškiai juntame ir santūresniuose kūriniuose.

Popiežiaus Urbono antkapyje Bernini vienur kitur lyg atsitiktinai pavaizdavo porą bičių (jos yra popiežiaus herbo ženklai). Žinoma, tai tėra nežymus motyvas, neardantis statinio tektonikos pamatų, tačiau koks neįsivaizduojamas būtų toks atsitiktinumų žaidimas brandžiajame renesanse!

Aišku, didžiosios architektūros atektoniškumo galimybės labiau ribotos. Tačiau esmė išlieka ta pati: Bramante's grožis yra atviro dėsnin-

gumo grožis, o Bernini – paslėpto dėsningumo. Kame glūdi dėsningumas, sunku išreikšti vienu žodžiu. Jis slypi formų dermėje, pusiausvyrą išlaikančiuose santykiuose, ryškiuose abipusiai vienas kitą pabrėžiančiuose kontrastuose, jo esama griežtame suskirstyme, dėl kurio kiekviena dalis atrodo apribota, jo esama tam tikroje formų, dėstomų viena po kitos, tvarkoje ir t. t. Bet kurio iš šių punktų atžvilgiu baroko metodas yra tas pats: jis nepadeda netvarkingo dalyko vietoje sutvarkyto, bet griežto susaistymo įspūdį pakeičia laisvumo įspūdžiu. Atektoniškumas visuomet ryškus tik turint tektoniškumo tradiciją. Viskas priklauso nuo atskaitos taško: juk dėsnio pažeidimas turi reikšmės tik tam, kam dėsnis kažkada buvo tapęs antrąja prigimtimi.

Vienas vienintelis pavyzdys: Bernini Odeskalkių rūmuose sukūrė du aukštus apimančių piliastrų eilę. Tai nėra labai išskirtinis atvejis. Tą patį darė dar Palladio. Tačiau dviejų vienas po kito einančių didelių langų seka, be tarpinių sujungimų kaip horizontalus motyvas kertanti piliastrų eilę, turi būti suvokiama jau kaip atektoniška, nes klasikinis supratimas visur siekė kaip tik aiškiai sujungti ir tiksliai atskirti dalis. Montečitorijo rūmuose Bernini sukūrė karnizo juostas, besisiejančias su du aukštus apimančiais kampiniais piliastrais, tačiau karnizas vis dėlto neatrodo tektoniškas, jis nieko nepadalija, kaip anksčiau, nes jo linija piliastrus jungia negyvai, nerasdama juose atramos. Čia dar aiškiau, nei kitur (nors motyvas toks nežymus ir nenaujas) matyti visų įspūdžių santykinumas: motyvas tampa reikšmingas tik dėl to, kad Bernini Romoje negalėjo nematyti Bramante's kūrinių.

Radikalesni pokyčiai įvyksta proporcingumo srityje. Klasikiniame renesanse remtasi visa apimančiais santykiais, kai visur skirtingu mastu kartojama ta pati proporcija – ji gali būti tiek planimetrinė, tiek stereometrinė. Kaip tik dėl to viskas čia taip gerai susiję. Barokas vengia šio skaidraus proporcingumo motyvų ir siekia nugalėti visiško baigtinumo įspūdį giliau paslėpta dalių harmonija. Netgi pačių proporcijų įtampa ir veržlumas įveikia ramybę ir pusiausvyrą.

Priešingai nei gotika, renesansas grožį visada įsivaizdavo kaip tam tikrą kupinumą. Tai ne bukas sotumas, bet tam tikras veržimosi ir ramybės santykis, kurį mes suvokiame kaip pastovią būseną. Barokas šios vienybės atsisako. Proporcijos tampa judresnės, plokštuma ir jos turinys nedera tarpusavyje, – žodžiu, įvyksta visi tie pokyčiai, kurie sukuria aistringos įtampos kupino meno fenomeną. Tačiau nederėtų užmiršti, kad baroko laikais buvo statomi ne vien patetiški bažnyčių

pastatai – šalia egzistavo ir nuosaikesnė idiliška architektūra. Čia kalbame ne tiek apie išraiškos priemonių, kurias naudojo šis menas stipraus susijaudinimo akimirkomis, intensyvėjimą, bet veikiau apie tai, kaip tektoniškumo sąvoka keitėsi visiškos ramybės atžvilgiu. Esama atektoniškojo stiliaus peizažų, alsuojančių giliausia ramybe, lygiai kaip ir atektoniškos architektūros, keliančios tylų ir palaimingą jausmą. Tačiau ir jai imtos nebetaikyti senos schemos. Gyvybingumas dabar visur įgavo kitą pavidalą.

Dabar darosi suprantama, kad nyksta formos, kurioms būdingas aiškus pastovumas. Ovalas visiškai neišstumia apskritimo, bet ten, kur pastarasis dar išlieka, pvz., pastato plane, dėl ypatingos traktuotės praranda pusiausvirą pilnybę. Iš visų stačiakampio proporcijų išskirtinis uždarumo įspūdis būdingas aukso pjūvio santykiui; dabar daroma viskas, kad šiam įspūdžiui kilti būtų sukliudyta. Vignolos penkiakampis pastatas Kapraroloje yra visiškai rami figūra, o kai į penkias plokštumas lūžta Bernini Montečitorijo rūmų fasadas, atsiranda tokie kampai, kurie savaime turi kažką neapčiuopiama ir dėl to kelia judėjimo įspūdį. Tą patį motyvą didžiuosiuose Cvingerio paviljonuose naudoja Pöppelmannas. Jis buvo žinomas ir vėlyvojoje gotikoje (Ruanas, St. Maclou).

Dekoravime taip pat įvyksta reiškinys, analogiškas tam, kuris jau buvo pastebėtas paveiksluose: turinys neteko ryšio su plokštuma; tuo tarpu klasikinio meno grožio sampratos pamatas buvo tobulas abiejų elementų susiliejimas. Tas pats principas išlieka ir trimačiuose kūriniuose. Kai Bernini Šv. Petro bazilikoje statė didįjį tabernakulį su keturiomis įvijomis kolonomis, kiekvienam buvo suprantama, jog užduotis pirmiausia yra proporcijų užduotis. Bernini pareiškė, esą pavykęs sprendimas buvo rastas atsitiktinio įkvėpimo (caso) dėka. Tuo jis norėjo pasakyti, kad negalėjo remtis taisyklėmis, tačiau jo žodžiai buvo bandomi išaiškinti, kad grožis, kurio jis siekė, tebuvo atsitiktinės formos grožis.

Sustingusią formą keisdamas paslankia, barokas naudoja motyvą, siejantį jį su vėlyvąja gotika, tik kur kas labiau jį „suminkština“. Jau buvo pastebėta, kaip mažai buvo siekiama *visų* formų sruvenimo: žavėjo pats sustingusios formos virtimas laisva. Užtenka poros laisvų augalo formos konsolių prie vainikuojančio karnizo, ir žiūrovui kyla įspūdis, jog visas sumanymas buvo atektoniškas, ir atvirkščiai, tobuliausius laisvos formos rokoko pavyzdžius tiesiog būtina supriešinti su

išorės architektūra, kad iš tiesų išryškėtų vidinės erdvės su suapvalintais jų kampais ir beveik nepastebimais sienų perėjimais į lubas.

Žinoma, vertinant tokius eksterjerus, negalima nematyti, kad pasikeitė visas architektoniško kūno pobūdis. Nusitrynė atskirų formų ribos. Anksčiau siena aiškiai skyrėsi nuo to, kas nėra siena, o dabar gali atsitikti taip, kad stačiakampiai lygiai tašyti akmens blokai tiesiogiai pereina į pusapskritimio formos portalą. Esama daug sunkiai suvokiamų perėjimų nuo labiau užmaskuotų ir suvaržytų į laisvesnes ir labiau diferencijuotas formas. Medžiaga tampa tarytum gyvesnė ir svarbiausių formos elementų priešybės nebeišryškinamos taip smarkiai, kaip anksčiau. Taigi rokoko interjeruose piliastras gali virsti šešėliu, tik žyme ant sienos plokštumos.

Baroke noriai naudojamasi ir natūralistine forma. Ji svarbi ne pati savaime, o kaip priešybė, į kurią arba iš kurios išsivysto tektoniškumas. Leistina panaudoti natūralistišką akmenį. Itin mėgstama natūralistiška draperija. O visiškai laisvai atsiskirianti nuo formos natūralistiška gėlių girlianda kraštutiniu atveju gali pakeisti seną piliastrų turinį stilizuota augmenija.

Tad žinia, jog atmetamos visos simetriškos kompozicijos su pastoviu centru.

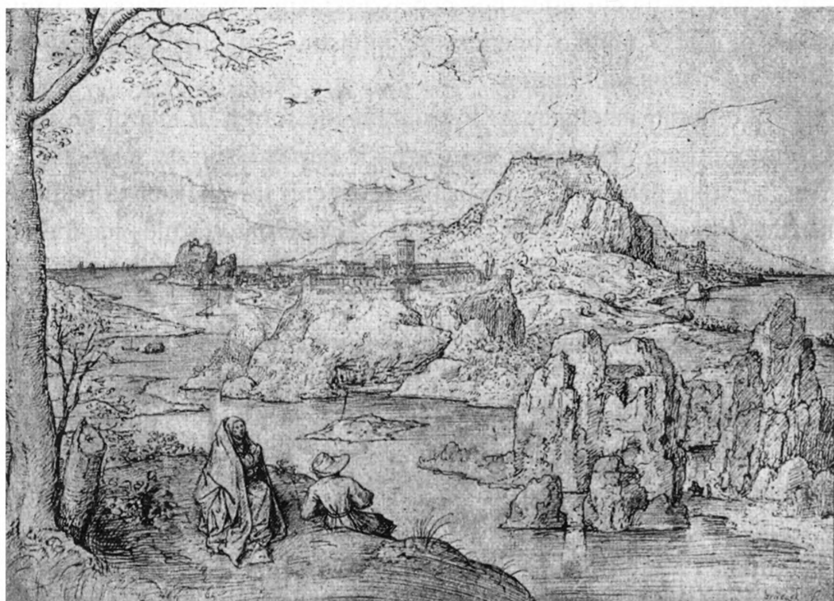
Įdomu būtų lyginant čia pateikti analogiškus vėlyvosios gotikos reiškinius: natūralistišką šakų motyvą, begalinius, plokštumą pripildančius neribotus ornamentus.

Kiekvienam žinoma, kad rokoką pakeitė naujas griežtas tektoniškasis stilius. Tą patvirtina ir vidinės motyvų sąsajos: ypač išryškinamas formų taisyklingumas, laisvą ritmišką seką vėl pakeičia taisyklingas suskirstymas, akmuo vėl tampa kietas, o piliastras vėl įgyja nuo Bernini laikų buvusią prarastą skirstymo galią.

# IV. DAUGIALYPIŠKUMAS IR VIENOVĖ

## (DAUGIALYPĖ VIENOVĖ IR VIENINGA VIENOVĖ)

### TAPYBA



PIETER BRUEGEL (vyresnysis, 1525/30–1569). *Uolėta vietovė su poilsiu kelyje į Egiptą*

## 1. BENDROSIOS PASTABOS

Remiantis uždaros formos principu, meno kūrinį reikėtų suvokti kaip tam tikrą vienovę. Mat suvokti dėsningą visumos tvarką galima tik tada, kai visos formos juntamos kaip vieninga visuma – nesvarbu, ar būtų pabrėžtas tektoninis centras, ar tvarka būtų laisvesnė.

Šis vienovės pajutimas išsivysto tik palaipsniui. Meno istorijoje nerasime tokio aiškaus momento, apie kurį būtų galima pasakyti: štai nuo dabar atsiranda vienovė. Visos kokybės čia taip pat tėra santykinės.

Portretas yra formų visuma, ir būtent taip jį suprato tiek Florencijos kvatročento dailininkai, tiek senieji Nyderlandų meistrai. Tačiau palyginę jų darbus su Raffaello ar Quinteno Massyso portretais, jaučiamės susidūrę su visai kitu požiūriu – galutinai imant, su matymo, nukreipto į atskiras detales, ir matymo, nukreipto į visumą, priešybe. Kalbama ne apie bejėgišką atskirų detalių sangrūdą, nuo kurios piešimo mokytojas vis taisydamas bando atpratinti savo mokinius – tokie kokybiniai sugretinimai mūsų visiškai nedomina; tačiau svarbu tai, kad palyginti su XVI a. klasikais tuose senuosiuose portretuose didesnis dėmesys atrodo skirtas detalėms, o kiekvienas klasikų fragmentas neatsiejamas nuo visumos. Akies negalima matyti atskirai nuo ją supančios akiduobės formos bei to, kaip ji įsiterpusi tarp kaktos, nosies ir skruostikaulių, o burnos, akių horizontalumas bematant atkreipia dėmesį į nosies vertikalumą: forma turi galios, kuri nukreipia matymą ir priverčia mus imti vieningai suvokti visas detales. Tam atsispirti negali netgi pats bukiausias žiūrovas, jis tampa budrus ir staiga pasijunta kitu žmogumi.

Tuo pat skiriasi XV ir XVI a. paveikslų kompozicijos. Vienur – išskaidymas, kitur – sutelktumas, vienur – detalių skurdumas arba netvarkinga jų sangrūda, kitur – suskaidyta visuma, o kiekviena dalis pakankamai raiški ir gali būti suvokiama pati savaime, nors kartu ji neatsiejama nuo visumos bei atpažįstama kaip vieningos formos dalis.

Nurodę dalykus, kurie ir yra klasikinių ir ikiklasikinių laikų skirtumas, tik dabar pasiekiame tikruosius mūsų temos pamatus. Tačiau dabar skaudžiausiai pajusime skirtumą apibūdinančių žodžių trūkumą: kai esminiu činkvečento bruožu vadiname vieningą kompoziciją, tuoj pat turime pridurti, kad vėlesnės dailės polinkiui į vienovę norime priešpriešinti kaipsyk Raffaello laikotarpį – daugialypiškumo epochą. Šįkart čia nesama kilimo nuo paprastesnės prie įvairesnės formos, o matome du skirtingus tipus, kurių kiekvienas yra savaip užbaigtas iki galo. XVII a. nenužemina XVI, nes jame buvo pasiektas ne kokybinis skirtumas, o iš esmės naujas dalykas.

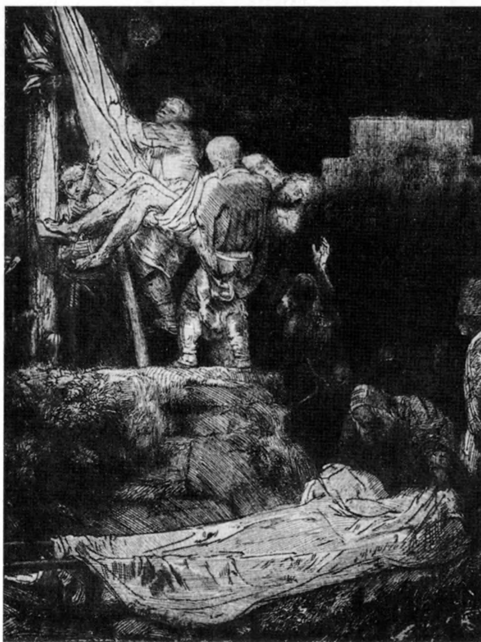
Rubenso nutapytas portretas apskritai nėra geresnis už Dürerio ar Massyso, tačiau atskiros jo dalys nebėra savarankiškos – dėl to formų visuma atrodydavo santykinai daugialypė. Seičento dailininkai didžiausią dėmesį skiria vienam svarbiausiam motyvui, kuriam paklūsta ir visa kita. Paveiksle veikia nebe atskiri organizmo elementai, nulemiantys vienas kitą ir sukuriantys harmoniją, bet atskiros svarbios

formos, iškylančios iš vieningo visumos srauto. Tačiau ir šios pagrindinės formos žvilgsniui neatrodo atskirtos ar išskirtinės.

Galbūt aiškiausiai šis santykis matyti daugiafigūrėse istorinėse kompozicijose.

Vienas iš reikšmingiausių biblinio ciklo motyvų – „Nuėmimas nuo kryžiaus“ – yra scena, kuriai būdingi psichologiniai kontrastai ir kuri perteikiama vaizduojant daug judančių rankų. Klasikinė šios temos redakcija yra Daniele's da Voltera'os paveikslas Romos Šv. Kalno Trejybės bažnyčioje. Čia visada stebino tai, kaip visiškai savarankiškos figūros taip glaudžiai susietos vienos su kitomis, jog kiekviena atrodo paklūstanti visumos įstatymams. Tokia ir yra renesansinė sąranga. Kai vėliau baroko atstovas Rubensas viename iš ankstyvųjų savo kūrinių plėtojo tą pačią temą, pirmas jo nukrypimas nuo klasikinio tipo buvo figūrų sulydymas į vieningą masę, iš kurios vargu ar įmanoma išskirti atskiras figūras. Pasitelkdamas apšvietimą jis leidžia įstrižai iš viršaus per visą paveikslą kristi galingam šviesos srautui. Šis srautas prasideda nuo kabančios ant kryžiaus skersinio baltos drobės, užlieja Kristaus kūną, po to judėjimas baigiasi susigrūdusiomis beskubančiomis paimti kūną figūromis. Alpstanti Marija čia nebevaizduojama kaip antrasis paveikslo centras, atskirai nuo pagrindinės scenos, kaip Daniele's da Voltera'os darbe: ji stovi, visiškai įsiliejusi į susibūrusių prie kryžiaus žmonių masę. Norint trumpai ir apibendrintai apibrėžti kitų figūrų pasikeitimą, galima tik pasakyti, jog kiekviena jų paaukojo dalį savo savarankiškumo vieningos visumos labui.

Barokui visiškai neberūpi harmoningai tarpusavyje susijusių dalių daugybė, dabar svarbu tik absoliutus vieningumas, kuriame atskiros dalys praranda ypatingą savo reikšmę. Tačiau pagrindinis motyvas čia išryškėja su ligi tol neregėta galia.



REMBRANDT. *Nuėmimas nuo kryžiaus*

Nederėtų prikišti, jog tai esą labiau nacionalinio skonio, o ne meno raidos etapų skirtumai. Žinoma, Italija visuomet buvo linkusi aiškiai išskirti atskiras dalis, tačiau skirtumas matyti kiekvieną kartą, kai lyginame Italijos kvatročentą su Italijos seičentu ar sugretiname Šiaurės menininkus Rembrandtą ir Dürerį. Nors šiauriečių fantazija, priešingai nei italų, visada labiau vertino dalių samplaiką, tačiau Dürerio „Nuėmimas nuo kryžiaus" palyginti su Rembrandto atrodo tobula kompozicijos su savarankiškomis figūromis ir kompozicijos su nesavarankiškomis figūromis priešybė. Rembrandtas paverčia sceną dviejų šviesių dėmių motyvu: vienas – ryškus, švytintis viršuje kairėje, kitas blausesnis, esantis apačioje dešinėje. Taip pabrėžiami visi esminiai momentai: iš dalies matomas kūnas leidžiamas žemyn ant žemės gulinčių neštuvų su balta drobule. Nuėmimo nuo kryžiaus scenoje šis nuleidimas žemyn pavaizduotas itin lakoniškai.

Taigi daugialypę XVI a. vienovę galima priešpriešinti nedalomai XVII a. vienovei, kitaip tariant, suskirstytą klasikinio meno formų sistemą begaliniam baroko srautui. Kaip buvo matyti iš ankstesnių pavyzdžių, ši baroko vienovė suderina du dalykus: atskiros formos netenka savarankiškumo ir išplėtojamas bendras dominuojantis motyvas. To galima pasiekti labiau plastinėmis priemonėmis, kaip Rubenso darbuose, arba labiau tapybinėmis, kaip Rembrandto kūryboje. Vien iš „Nuėmimo nuo kryžiaus" matyti, kaip iš daugelio formų susidaro vienybė. Esama spalvų vienovės, vieningo apšvietimo ir vieningos figūrų kompozicijos, taip pat vieningai suvokiama atskirai paimtos galvos ar figūros vaizdavimo forma.

Įdomiausia tai, kad dekoratyvinė schema tampa gamtos suvokimo forma. Rembrandto paveikslai ne tik sukomponuoti pagal kitą sistemą, nei Dürerio, bet kitaip suvokiami patys objektai. Daugialypiškumas ir vienovė yra tarsi indai, į kuriuos įliejamas jų formą perimantis tikrovės turinys. Iš to nereikėtų suprasti, kad pasaulį galima įsprausti į bet kokią dekoratyvumo formulę – medžiaga ir forma susijusios viena su kita. Matoma ne tik kitaip, bet ir *kiti dalykai*. Tačiau bet koks vadinamasis gamtos pamėgdžiojimas meninės reikšmės turi tik tada, kai jį įkvepia dekoratyvumo instinktai ir šis savo ruožtu kuria dekoratyviąsias vertybes. O tai, kad daugialypio ir vieningo grožio sąvokos yra nepriklausomos nuo bet kokio imitacinio turinio, įrodo architektūra.

Šie du tipai egzistuoja greta kaip savarankiškos vertybės, ir vėlesnės formos negalima traktuoti tik kaip ankstesniosios formos kokybinio

pagerėjimo. Savaime suprantama, jog baroko laikais vyravo įsitikinimas, kad tiesa atrasta tiktai dabar, kad renesansas tebuvo pradinė stadija, bet istorikai mano kitaip. Gamtą galima interpretuoti anaiptol ne vienu būdu. Todėl ir atsitiko taip, kad barokinės formulės XVIII a. pabaigoje buvo išstumtos ir vėl pakeistos klasikinėmis kaipsyk dėl gamtos.

## 2. PAGRINDINIAI MOTYVAI

Šiame skyriuje bus kalbama apie dalių santykį su visuma, apie tai, kad klasikinis stilius sukuria vieningumą, atskiras dalis padaręs savarankiškais elementais, o barokas tokį dalių savarankiškumą naikina dėl vienijančio bendro motyvo. Vienur esama akcentų koordinacijos, kitur – subordinacijos.

Tokiam vieningumui pagrįsti dirvą paruošė visos aptartosios kategorijos. Tapybiškumas yra formų izoliacijos iš jų išlaisvinimas, o gilumos principas taip pat yra ne kas kita, kaip atskirų sluoksnių sekos pakeitimas vieningu judėjimu gilyn; polinkis į atektoniškumą suminkština ir išjudina sustingusį geometrinių santykių karkasą. Nors kai kur man neišvengiamai teks pakartoti tai, kas jau buvo sakyta anksčiau, vis dėlto pagrindinis požiūrio taškas dabar bus naujas.

Dalys, būdamos laisvi organizmo elementai, ima funkcionuoti ne pačios savaime ir ne iš karto. Tarkime, primityvistų darbų įspūdis yra silpnesnis, nes detalės arba labai išdraikytos, arba atrodo neaiškios ir painios. Apie organišką sąrangą galima kalbėti tik ten, kur atskira detalė yra būtina visumos dalis, o laisvu-



ALBRECHT DÜRER. *Marijos mirtis*

mo ir savarankiškumo sąvokos įgyja prasmę tiktai ten, kur atskiros detalės, būdamos įjungtos į visumą, vis dėlto suvokiamos kaip nepriklausomai funkcionuojantys nariai. Čia kalbama apie klasikinę XVI a. formų sistemą, ir, kaip jau sakyta, visai nesvarbu, ar kaip visuma bus suvokiamas atskiras portretas, ar daugiafigūrė scena.

Iškilmingas Dürerio medžio raižinys, vaizduojantis Marijos mirtį (1510), yra iš esmės naujas tuo, kad jo dalys sudaro sistemą, kur kiekviena jų savo ruožtu atrodo nulemta visumos ir tuo pat metu visiškai savarankiška. Ši graviūra yra tobulas tektoniškos kompozicijos pavyzdys, nes čia viskas išreikšta aiškiais geometriniais kontrastais, tačiau šitas sąlygiškos savarankiškų elementų koordinacijos santykis tuo pat metu kelia naujumo įspūdį. Pavadinkime tai daugialypės vienovės principu.

Baroko mene grynų vertikālių ir horizontālių susidūrimo būtų pasistengta arba išvengti, arba padaryti jį nematomą, kad nekiltų *dalimis suskirstytos* visumos įspūdis: dalinės formos, pvz., baldakimas ar viena iš apaštalų figūrų įsilietų į bendrą paveikslą apimantį judėjimą. Prisiminę Rembrandto ofortą „Marijos mirtis" suprasime, kodėl baroke toks mėgstamas motyvas buvo aukštyn kylantys debesys. Be to, žaidimas priešybėmis nesibaigia, tik tampa labiau paslėptas, atviras gretinimas ir aiškus supriešinimas pakeičiami susipynimu, grynieji kontrastai panaikinami. Išnyksta tai, kas apribota bei izoliuota. Nuo formos iki formos tiesiasi tiltai, kuriais nenutrūkstamai plinta judėjimas. Tačiau vienur ar kitur iš tokio barokiškai vieningo srauto iškyla taip stipriai pabrėžtas motyvas, kad visų žvilgsniai nukrypsta į jį panašiai, kaip saulės spinduliai į lęšį. Piešinyje tai reiškiasi tam tikrose vietose paryškintomis formomis, kurios, kaip ir šviesos bei spalvos intensyvinimas, apie kurį tuojau bus kalbama, iš esmės skiria baroko meną nuo klasikinio. Vienur – tolygiai akcentuojami elementai, kitur esama vieno pagrindinio efekto. Bet šie labiausiai išryškinti motyvai yra ne atskiri lopai, kuriuos būtų galima išplėšti iš visumos, o tik aukščiausiai iškilusios visuotinio judėjimo bangos.

Tipiškų daug figūrų įtraukiančio vieningo judėjimo pavyzdžių galima rasti Rubenso kūryboje. Klasikinio stiliaus daugialypiškumas bei kiekvieno elemento atribojimas visur pakeičiamas apibendrinimu ir suliejimu, dėl kurio sumažėja atskirų detalių savarankiškumas. Pvz., „Marijos dangun ėmimas" barokiniu kūriniu laikomas ne tik todėl, kad



REMBRANDT. *Marijos mirtis*

Rubensas pakeitė klasikinę Tiziano sistemą (pagrindinė figūra – vertikalė – supriešinta susirinkusių apaštalų horizontalei), suteikdamas jai visą paveikslą įstrižai kertantį judėjimą, bet dar ir todėl, kad nebeįmanoma dalių izoliuoti vienos nuo kitos. Rubenso darbe dar pasirodo šviesos aureolė ir angelų ratas, užpildantis Tiziano „Marijos dangun ėmimo“ centrą, tačiau estetiškai jie įprasminami tik susiejus juos su visuma. Nors ir negirtina, kad kopijuotojai išskiria tik vieną centrinę

Tiziano figūrą, tačiau nepaneigsime, jog tam tikra tokio išskyrimo prielaida egzistuoja; vis dėlto niekam nekiltų mintis panašiai pasielgti su Rubenso paveikslu. Tiziano paveiksle žvelgiantysis aukštyn ir keliantysis į dangų rankas apaštalai kairėje ir dešinėje sudaro abipusę pusiausvyrą, Rubenso paveiksle svarbi tik viena pusė, o kita turinio atžvilgiu nuvertinama ir netenka reikšmės, tačiau dėl tokio prislopinimo, žinoma, labai sustiprėja dešinėje sutelktų akcentų poveikis.



PETER PAUL RUBENS. *Marijos dangun ėmimas* (Schelte von Bolswerto raižinys)

Kitas pavyzdys būtų Rubenso „Kryžiaus nešimas", kurį jau anksčiau gretinome su Raffaello „Kančia". Be abejo, tai yra perėjimo nuo plokštuminio prie giluminio vaizdavimo pavyzdys, tačiau lygiai taip pat gerai juo galima iliustruoti perėjimą nuo suskirstyto daugialypiškumo prie nesuskirstytos vienovės. Vienur sargas, Kristus su Simonu ir moterys – trys atskiri, vienodai pabrėžti motyvai, kitur turinys tas pats, tačiau motyvai supinti vienas su kitu, figūros priekyje ir gilumoje sulietos į vieningą judesį, be jokių skaidymų. Medis ir kalnas glaudžiai susiję su figūromis, o įspūdį užbaigia apšvietimas. Viskas yra viena. Tačiau iš šios tėkmės tai vienur, tai kitur iškyla neregėtos jėgos bangos. Toje vietoje, kur herakliškasis sargas petimi paremia kryžių, sukoncentruota tokia jėga, kad rodosi, jog kyla grėsmė paveikslo pusiausvyrai; tokį įspūdį lemia ne atskiras vyro motyvas, bet visas formų ir šviesos kompleksas. Štai tokios tipiškos naujojo stiliaus ypatybės. Bet norėdama perteikti vieningą judėjimą dailė nebūtinai turi naudoti plastines priemones, kurias savo kompozicijose pasitelkė Rubensas. Nereikia vaizduoti jokių žmonių eisenų – vieningumą galima išgauti vien apšvietimu.

Jau XVI a. buvo skiriami pagrindinis ir šalutinis šviesos šaltiniai, tačiau – pasiremsime nespalvoto lakšto, pvz., Dürerio „Marijos mirties", keliamu įspūdžiu – tai visuomet buvo tolygus audinys, kurį sukuria apšvietimas, pabrėžiantis plastinę formą. XVII a. paveiksluose, priešingai, šviesa noriai sutelkiama į vieną tašką ar bent jau į porą pačių šviesiausių dėmių, kurios tarpusavyje sudaro lengvai suvokiamą konfigūraciją. Tačiau tai dar ne viskas. Baroko laikais ryškiausia šviesos dėmė ar dėmės išryškėja iš vieningo visuotinio šviesos srauto. Šviesūs ir tamsūs plotai įsilieja į bendrą srovę visai kitaip, nei anksčiau, ir ten, kur šviesa pasiekia didžiausio ryškumo, ji iškyla būtent iš galingo bendro judėjimo. Toks susikoncentravimas į atskirus taškus tėra antrinis reiškinys, kylantis iš pirminės vieningumo tendencijos, greta kurios klasikinis apšvietimas visada suvokiamas kaip daugialypis ir skaidantis.

Jei uždaroje erdvėje šviesa sklinda tik iš *vieno* šaltinio – turime tikrą barokinę temą. Akivaizdus pavyzdys – Ostade's „Tapytojo dirbtuvė". Šios scenos barokiškumas priklauso ne vien tik nuo turinio – iš panašios situacijos Düreris savo graviūroje „Šv. Jeronimas" sugebėjo išgauti visiškai kitus rezultatus. Tačiau norėtume atsiriboti nuo tokių atskirų atvejų ir savo analizės pamatu laikyti lakštą, kuriame apšvietimas ne toks koncentruotas. Imkime Rembrandto ofortą „Pamokslaujantis Kristus".



REMBRANDT. *Pamokslaujantis Kristus*

Pats įspūdingiausias optinis faktas čia, žinoma, tas, kad didelis sutelktos ryškiausios šviesos kiekis krinta ant sienos prie Kristaus kojų. Ši dominuojanti šviesi dėmė glaudžiai susieta su kitomis šviesiomis dėmėmis, jos negalima išskirti kaip savarankiškos (Dürerio darbuose tai padaryti galima), taip pat ji nesutampa su plastine forma – priešingai, šviesa nutolsta nuo formos, ji tarsi žaidžia su daiktais. Dėl to nustoja būti akivaizdus visas tektoniškumas, o scenos figūros keisčiausiu būdu atplėšiamos viena nuo kitos ir vėl sujungiamos, tarsi tikroji realybė paveiksle būtų ne jos, o šviesa. Šviesa krinta gilyn, įstrižai iš priekio į kairę per vartų arką centre, tačiau ką gi reiškia šis sutvirtinimas, palyginti su per visą erdvę nusidriekusiu nesuvokiamu šviesos ir šešėlių mirgėjimu, tokiu šviesos ritmu, kurį pasitelkęs Rembrandtas kaip niekas kitas sugeba pagyvinti ir suvienyti savo scenas.

Savaime suprantama, vieningumą čia dar kuria ir kiti faktoriai, bet praleidžiame tai, kas tiesiogiai nesusiję su mūsų tema. Esminė šios scenos įspūdžio priežastis yra ta, kad stilius efektui sustiprinti panaudoja aiškumą ir neaiškumą, kad paveiksle ne viskas vienodai ryšku, bet iš neryškaus arba ne tokio išraiškingo fono iškyla išraiškingesnės formos. Mes prie to dar grįšime.

Analogiška yra spalvų raida. „Margas" primityvistų koloritas, kur spalvos klojamos vienos greta kitų, XVI a. pakeičiamas atranka ir vienove, t. y. harmonija, spalvų grynųjų kontrastų pusiausvyra. Čia aiškiai išryškėja sistema. Kiekviena spalva turi atskirą vaidmenį visumos atžvilgiu. Galima justi, kaip ji tarsi nepakeičiamas ramstis paremia ir palaiko visą sąrangą. Šis principas gali būti išplėtotas nuosekliau arba ne taip nuosekliai, tačiau bet kuriuo atveju klasikinė epocha, būdama iš esmės daugialypio kolorito epocha, labai aiškiai skiriasi nuo vėlesnio laiko, besistengusio sulieti tonus. Galerijoje iš činkvečento dailininkų salės pereinant prie baroko tapytojų visuomet stulbina tai, kad išnyksta aiškus, atviras eiliškumas ir spalvos atrodo nurimę ant bendro pamato, į kurį jos kartais nugrimzta, tapdamos beveik visiškai monochromiškos, ir kuriame jos paslaptingu būdu taip pat tebelieka įsišaknijusios net aiškiai vyraudamos. Kai kuriuos XVI a. tapytojus jau galima pavadinti tono meistrais ir atskiroms to meto mokykloms priskirti polinkį į toniškumą, bet ir tokiais atvejais „tapybiškoji" epocha yra toks tų dalykų sustiprėjimas, kurį reikėtų išskirti atskiru žodžiu.

Toninė monochromija tėra tik pereinamoji forma; labai greitai išmokta paversti paveikslą kartu ir toniniu, ir spalviniu atskirų spalvų

poveikį sustiprinant taip, kad XVII a. jos suformuoja iš esmės naują paveikslo vaizdą – tai reiškinys, analogiškas tam, kai nedaugelyje vietų sukoncentruojami patys ryškiausi šviesos blyksniai. Vietoje to, lygiai paskirstytos spalvos, dabar matome atskirus spalvinius taškus, dviejų (gali būti ir trijų ar keturių) neišvengiamai paveiksle vyraujančių spalvų sąskambį. Paveikslas dabar yra, kaip mėgstama sakyti, suderintas tam tikru tonu. Su tuo susijęs dalinis spalvingumo neigimas. Kaip piešinys nebėra visur vienodai aiškus, taip ir siekiant koncentruoto koloristinio poveikio gryna spalva iškyla iš pusiau prislopintos arba neišreikštos spalvos. Ji pasireiškia ne kaip vienkartinė ar izoliuota, bet yra ilgainiui atsiradusi. XVII a. koloristai šį spalvos „tapsmą“ traktavo skirtingai, tačiau jų kūriniai nuo klasikinės spalvų kompozicijos sistemos skiriasi tuo, kad pastaroji sudėliota tarsi iš užbaigtų dalių, tuo tarpu dabar spalva atsiranda ir vėl išnyksta, tai stiprėja, tai silpnėja, ir neįsivaizdavus visa persmelkiančio vieningo judėjimo negalima suvokti visumos. Didžiojo Berlyno paveikslų katalogo pratarmėje apie tai sakoma, kad spalvų klojimą bandyta derinti prie bendros vystymosi eigos: „Nuo atskirų spalvų klojinių palaipsniui buvo pereita prie vaizdavimo, siekiančio išgauti bendrą koloristinį įspūdį.“

Tačiau barokinė vienovė lėmė ir tai, kad atsirado galimybė akcentuoti kurią nors spalvą. Klasikinėje sistemoje neįmanoma paveiksle nutėkšti atskiro raudono lopo, kaip tai daro Rembrandtas savo paveiksle „Zuzana“ (Berlynas). Papildanti žalia čia išnyksta ne visai, tačiau ji prislopinta, veikianti iš gilumos. Jau nebeatsižvelgiama į koordinaciją bei pusiausvyrą, įspūdį turi sukelti tik viena spalva. Panašus reiškinys įvyksta ir piešinio srityje: tik barokas parodė atskiros formos – medžio, bokšto, žmogaus – žavesį.

Taigi vėl grįžkime nuo atskirų dalių prie visumos. Ši mūsų išplėtota pakitusių akcentų teorija būtų neįsivaizduojama, jei mene nebūtų tokių pačių turinio skirtumų. Daugialypė XVI a. vienovė pasireiškia tuo, kad atskiri paveikslo objektai suvokiami kaip santykiškai vienodos vertės dalykai. Žinoma, pagrindinės ir šalutinės figūros atskiriamos, be to – priešingai, nei tai darė primityvistai – labai aiškiai ir visose plotmėse, kuriose tik koncentruotųsi įvykiai, tačiau šitaip sukomponuotų paveikslų vienovė tėra sąlyginė, barokui atrodanti daugialypiškumu. Vis dėlto visos šalutinės figūros tebėra savarankiškos. Taigi stebėtojas dėl atskirų detalių visumos neužmirš, tačiau kiekvieną iš šių detalių galima



DIRCK VELLERT (tarp 1511–1544). *Hana atneša Samuelį Elijui*

nagrinėti ir atskirai. Tai gerai matyti iš Dircko Vellerto piešinio (1524), kuriame vaizduojama, kaip Hana atneša Elijui mažylį Samuelį. Šio paveikslo autorius nebuvo vienas iš svarbiausių XVI a. dvasinių vedlių, bet ir ne visai nereikšmingas. Priešingai, padalytas vaizdas yra grynojo klasikinio stiliaus savybė. Čia – kiek figūrų, tiek pat ir dėmesio centrų. Pagrindinis motyvas, žinoma, išskirtas, tačiau ne tiek, kad antraeilės svarbos figūros joms skirtose vietose negalėtų gyventi savo gyvenimo. Architektūra taip pat traktuojama taip, kad atkreiptų dėmesį. Tačiau tai tebėra klasikinė dailė, kurios nesupainiotum su pasklidu primityvų daugialypiškumu, čia viskas aiškiai susiję su visuma, o XVII a. režisierius iš scenos būtų išbraukęs visa, kas tiesiogiai nepatraukia žiūrovo! Apie kokybinius skirtumus nekalbame, tačiau pagrindinio motyvo traktuotei, anot naujųjų laikų skonio, trūksta įvykio tikroviškumo.

XVI a. situaciją apibendrina net ir vieningiausiuose kūriniuose, XVII a. apsiriboja akimirkos vaizdu. Tačiau istorinės scenos tik šitaip tampa tikrai išraiškingos. Tą patį matome portretuose. Holbeinas švarką vertina tiek pat, kiek ir žmogų. O psichologinė situacija nėra belai-

kė, tačiau jos nederėtų suvokti kaip laisvai tekančio gyvenimo akimirkos fiksacijos.

Klasikiniam menui nežinomos akimirksnio, sukoncentravimo, sutelkimo plačiąja prasme sąvokos, jai būdingas tęstinumas, platumas. Nors jo išeities taškas yra visuma, akimirkos įspūdžio nesiekiama. Taigi baroko suvokimas pasikeitė abiem atžvilgiais.

## 3. PASTABOS DĖL TURINIO

Sunku žodžiais paaiškinti, kodėl tokia pastovi visuma, kaip žmogaus galva, vieną kartą suvokiama daugialypiškai, o kitą kartą – vieningai. Formos galiausiai išlieka tos pačios, o jų derinį į vienumą jungė jau klasikinis tipas. Tačiau bet koks sugretinimas leidžia pajusti, jog Holbeino kūriniuose formos gula viena šalia kitos kaip savarankiškos ir santykinai koordinuotos vertybės, tuo tarpu Franso Halso ar Velázquezo kūryboje kai kurios formų grupės yra vyraujančios, visuma pavaldi tam tikram judesio ar išraiškos motyvui, ir dėl šio ryšio atskiros dalys nebegali būti savarankiškos senąja prasme. Tai nėra tik tapybiškai suliejantis matymas, besiskiriąs nuo linijinio atskirų dalių apribojimo: čia formos yra uždaros viena kitos atžvilgiu, o pabrėžiant vidinius kontrastus, jos sukelia maksimalaus savarankiškumo įspūdį, tuo tarpu baroko laikais nuslopinus tektoniškumą atskiros formos taip pat neteko savarankiškumo bei reikšmingumo. Tačiau tai dar ne viskas. Kad ir kokiais būdais būtų naudojamasi, reikšminiai atskirų dalių akcentai turi būti suvokiami drauge su visuma; pavyzdžiui, kaip stipriai išryškėja skruosto forma palyginti su nosimi, akimis ir lūpomis. Tad šalia sąlygiškai grynos



HANS HOLBEIN (jaunesnysis, 1497/98–1543).
*Jean de Dinteville portretas* (fragmentas)



DIEGO VELAZQUEZ. *Kardinolas Borgia*

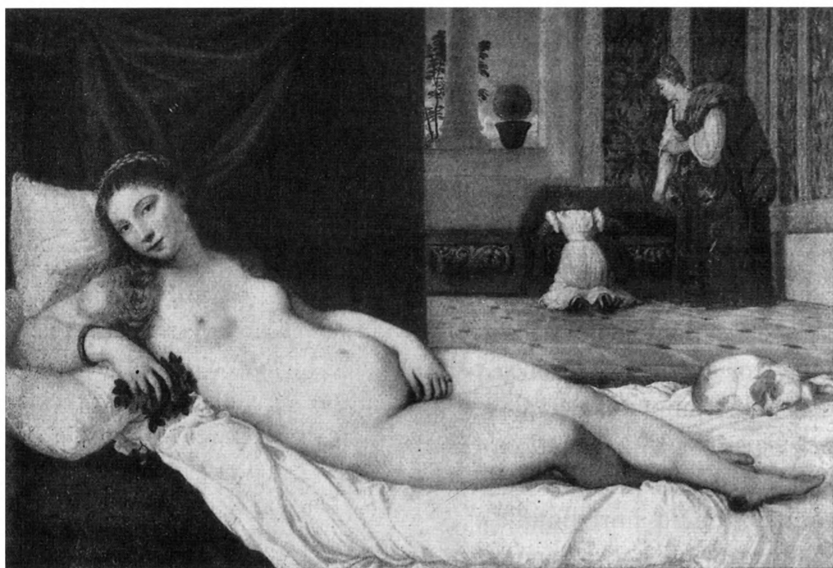
koordinacijos tipo esama ir be galo daug subordinacijos atmainų.

Aiškumo dėlei galima panagrinėti šukuosenos ir galvos apdangalų vaidmenį portretuose – čia vieningumo ir daugialypiškumo sąvokos įgauna dekoratyvumo reikšmės. Apie tai derėjo pakalbėti dar ankstesniame skyriuje, nes čia esama labai glaudžios sąsajos su tektonika ir atektonika. Plačią horizontalią kaktos formą pabrėžiančių plokščių skrybėlių ir kepurių kontrastą su pailga veido forma leidžiama pajusti tik klasikiniame XVI a. Krintantys plaukai sukuria kontrastingus rėmus visoms veido horizontalėms. Bet ši sistema netiko vaizduoti XVII a. šukuosenai. Kad ir kaip smarkiai būtų kitusi mada, galima konstatuoti, jog visuose barokiniuose variantuose siekiama persmelkiančio vieningo judėjimo ne tik kryptimis, bet netgi plokštumų traktuote. Ne tiek siekiama atskyrimo ir kontrasto, kiek sąsajų ir vieningumo.

Dar aiškiau ši nuostata matyti iš viso žmogaus kūno vaizdavimo. Čia susiduriama su formomis, turinčiomis judrius sąnarius, todėl atsiveria didesnis veikimo laukas taikyti suvaržytą ar laisvesnę sąrangą.

Renesansinio grožio simbolis yra Giorgione's tipą pakartojanti Tiziano „Gulinti Venera". Čia nepriekaištingai aiškiai apibrėžti atskiri nariai sudaro harmoniją, kurioje visiškai aiškiai skamba kartu ir kiekvienas tonas. Kiekvienas sąnarys pavaizduotas aiškiai, o kiekviena atkarpa tarp sąnarių atrodo esanti uždara savyje forma. Kam čia kiltų noras kalbėti apie anatomijos žinių pažangą! Bet koks natūralistinis ir materialus turinys nublanksta prieš susidariusią grožio suvokimo sampratą. Šiam gražių formų sąskambiui kaip niekam kitam tiktų palyginimai su muzika.

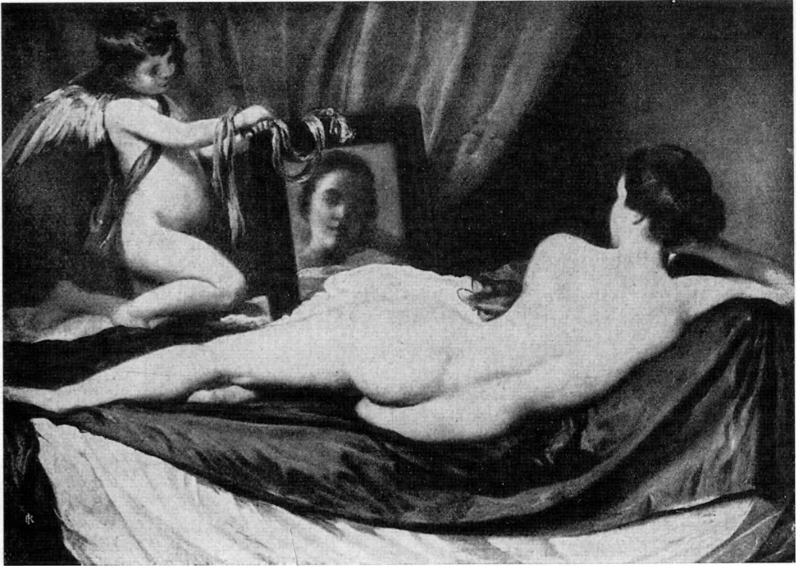
Barokas siekia kito tikslo. Jis neieško dalimis suskirstyto grožio, sąnariai vaizduojami ne taip aiškiai, nes reginiu norima sukurti judė-



TIZIANO. *Venera*

jimo vaizdą. Čia neturi būti jaunystėje Rubensą taip žavėjusio italams būdingo patetiško kūno polėkio. Šis judėjimas būdingas ir nieko bendra su italų baroku nenorėjusiam turėti Velázquezui. Kaip iš pagrindų kitaip suprantama jo „Gulinti Venera", nei Tiziano! Čia kūno sąranga dar subtilesnė, tačiau paveikslo įspūdis pagrįstas ne atskirų formų sudėliojimo greta, o daug labiau apibendrinta visuma, kuri, atsisakius lygiai pabrėžti atskirus narius kaip kuo nors ypatingus, padaryta priklausoma nuo vieno svarbiausio motyvo. Santykį galima išreikšti ir kitaip: akcentai yra tik tam tikrose vietose, forma pabrėžta atskirais štrichais – abu apibendrinimai teigia tą patį. Tačiau jų prielaida – kitas, ne toks „sistemiškas" kūno sistemos suvokimas. Klasikinio stiliaus grožio sampratai yra savaime suprantama, kad visos dalys matomos vienodai aiškiai, o barokas, kaip rodo Velázquezo pavyzdys, gali to atsisakyti.

Šiuos skirtumus lemia ne tik šalis ir tautybė. Raffaello ir Düreris kūną vaizdavo kaip ir Tiziano, o su Velázquezu į vieną gretą stoja Rubensas ir Rembrandtas. Netgi ten, kur Rembrandtas siekia vien aiškumo – toks, pavyzdžiui, jo ofortas „Sėdintis jaunuolis", kuris artimas aktams su aiškiu suskirstymu, – jis daugiau nebegali naudoti XVI a. akcentų. Šie pavyzdžiai taip pat gali paaiškinti ir atskirai vaizduojamos galvos traktuotę.



DIEGO VELAZQUEZ. *Venera*

Tačiau bandydami aprėpti paveikslo visumą netgi iš šių paprastų užduočių atpažinsime pamatinę klasikinės dailės savybę – natūralią klasikinio piešinio pasekmę – atskirų figūrų izoliuotumą paveiksle. Iškirpus tokią figūrą ji, žinoma, neteks kai kurių savo ankstesniosios aplinkos teikiamų pranašumų, bet ir nepradings. Barokinė figūra, priešingai, savo egzistencija neatsiejama nuo likusių paveikslo motyvų. Net ir atskirai pavaizduota galva portrete būna organiškai įpinta į fono judėjimą, nors tai tebūtų tik šviesių ir tamsių dėmių judėjimas. Juo labiau tai pasakytina apie tokią kompoziciją, kaip Velázquezo „Venera". Tiziano gražuolės ritmas glūdi joje pačioje, Velázquezo figūros vaizdą užbaigia tiktai paveikslo priedai. Kuo būtinesni tokie papildymai, tuo tobuliau vieningas barokinio meno kūrinys.

Daugiafigūrio paveikslo raidai suprasti pamokančių pavyzdžių galima rasti tyrinėjant olandų grupinius portretus. Tektoniškai sukomponuoti XVI a. šaulių paveikslai yra vieningi dariniai, kurių elementai gerai koordinuoti. Šaulių kapitonas kartais gali būti išskirtas iš kitų, tačiau visuma yra vienodai akcentuotų figūrų eilė. Radikali tokios manieros priešybė yra Rembrandto „Naktinės sargybos" traktuotė. Čia atskiros figūros, o kartu ir figūrų grupės vertė sumažinta taip, kad jos tampa beveik nebeatpažįstamos, užtat tuo energingiau priekin išsiveržia pora aiškių svarbiausiųjų motyvų. Lygiai tas pats atsitiko ir regen-



REMBRANDT. *Gelumbininkų sindikai*

tus vaizduojančiuose paveiksluose, nors figūrų juose ir mažiau. Neužmirštamą įspūdį palieka jaunojo Rembrandto 1632 m. tapytoje „Anatomijos pamokoje“ sugriauta senoji koordinacijos sistema: čia visas sambūris padarytas priklausomu nuo *vieno* judesio ir apšviestas *vienu* šviesos spinduliu; šitą metodą kiekvienas pripažins būdingu naujajam stiliui. Tačiau čia stebina tai, kad Rembrandtas šiuo sprendimu nepasitenkino. 1661 m. tapyti „Gelumbininkų sindikai“ yra visiškai kitokie. Vėlyvasis Rembrandtas tarsi neigia ankstyvąjį. Tema: penki ponai ir tarnas. Tačiau kiekvienas iš ponų atrodo vertas tiek pat, kiek ir kiti. Neliko nieko iš virpančios „Anatomijos pamokos“ koncentracijos – čia matome glaudžiai sugretintus lygiaverčius narius. Jokio dirbtinai sutelkto apšvietimo – šviesos ir tamsios dėmės dabar laisvai išbarstytos po visą plokštumą. Ar tai – grįžimas prie archajiškos manieros? Visai ne. Vieningumą čia nulemia ryškiai pabrėžtos judesių tarpusavio sąsajos. Galima teisėtai tarti, kad viso motyvo suvokimo „raktas“ yra ištiesta kalbančiojo (Jantzenas) ranka.

Penkios didelės figūros išrikiuojamos į eilę esant natūralaus gesto būtinumui. Nė viena galva negalėtų būti pasukta kaip nors kitaip, nė viena ranka negalėtų būti pavaizduota ištiesta ar sulenkta kaip nors kitaip. Kiekvienas asmuo atrodo veikiantis savarankiškai, tačiau visuma įprasmina atskirą veiksmą ir padaro jį estetiškai reikšmingą. Žino-



BOSCHO (apie 1450–1516) sekėjai. *Užgavėnių linksmybės*



ADRIAEN VAN OSTADE (1610–1685). *Valstiečių smuklė*

ma, kompoziciją sudaro ne tik figūros. Vienovės taip pat suteikia dar ir spalva bei šviesa. Labai svarbi yra ryškiai apšviesta staltiesė, kurios iki šiol neperteikė jokia fotografija. Taigi ir čia grįžtame prie barokinio reikalavimo taip ištirpinti figūras visame paveiksle, kad vienovę būtų *galima* pajusti tik bendrai suvokiant šviesą, spalvą ir formą.

Aptardami vien šiuos formos aspektus, neturime teisės nepastebėti to, kuo vienovę papildė naujasis ekonomiškas dvasinių akcentų paskirstymas. Jis vaidina reikšmingą vaidmenį tiek „Anatomijos pamokoje“, tiek ir „Gelumbininkų sindikuose“. Vienur labiau išoriškai, kitur imanentiškiau vidinis paveikslo turinys suvestas į vieningą motyvą, kurio pasigendame ankstyvesniuose grupiniuose portretuose, kur vaizduojamos atskiros savarankiškos figūros. Toks gretinimas neturi ypatingo atsilikėliškumo, dėl kurio menas šiuo atžvilgiu atrodytų esąs suvaržytas primityvių formulių – jis veikiau atitinka koordinuotų akcentų grožio koncepciją, kurios renesanso laikais laikytasi kuriant net ir laisvesnes kompozicijas, pavyzdžiui, buitinius paveikslus.

Hieronymuso Boscho „Užgavėnių linksmybės“ yra kaip tik toks senojo stiliaus paveikslas ne tik figūrų išdėstymu, bet ir interesų paskirstymu. Jame neišsklaidomas dėmesys, kaip pasitaiko primityvų darbuose, viskas veikiau suvokta vieningai ir paveikiai, tačiau regime vienodai dėmesį patraukiančių motyvų seką. Barokas to nepakenčia. Tarkime, Ostade įveda gausesnį veikėjų skaičių, bet vienovės pojūtis jo darbuose kur kas ryškesnis. Iš bendro rezginio išsiskiria aukščiausia paveikslo bangavimo vilnis – trejeto stovinčių žmonių grupė. Nebūdama atitrūkusi nuo bendro judėjimo, ji vis dėlto yra lemiantis motyvas, tučtuojau suteikiantis ritmą visai scenai. Nors paveiksle ryšku viskas, bet gyviausi išraiškos akcentai aiškiai sutelkti šioje grupėje. Žvilgsnis sukoncentruojamas į šią formą, ir tik po to jis atitinkamai sudėlioja visa kita. Balsų maišatis šiame taške tampa suprantama kalba.

Tai netrukdo pasitaikius progai vaizduoti vien tik susiliejančių gatvės arba turgaus minios balsų gaudesį. Tada visų motyvų reikšmė sumenksta, o vienijančiu elementu tampa masės efektas, visiškai besiskiriąs nuo ankstesniosios dailės savarankiškų balsų rikiavimo.

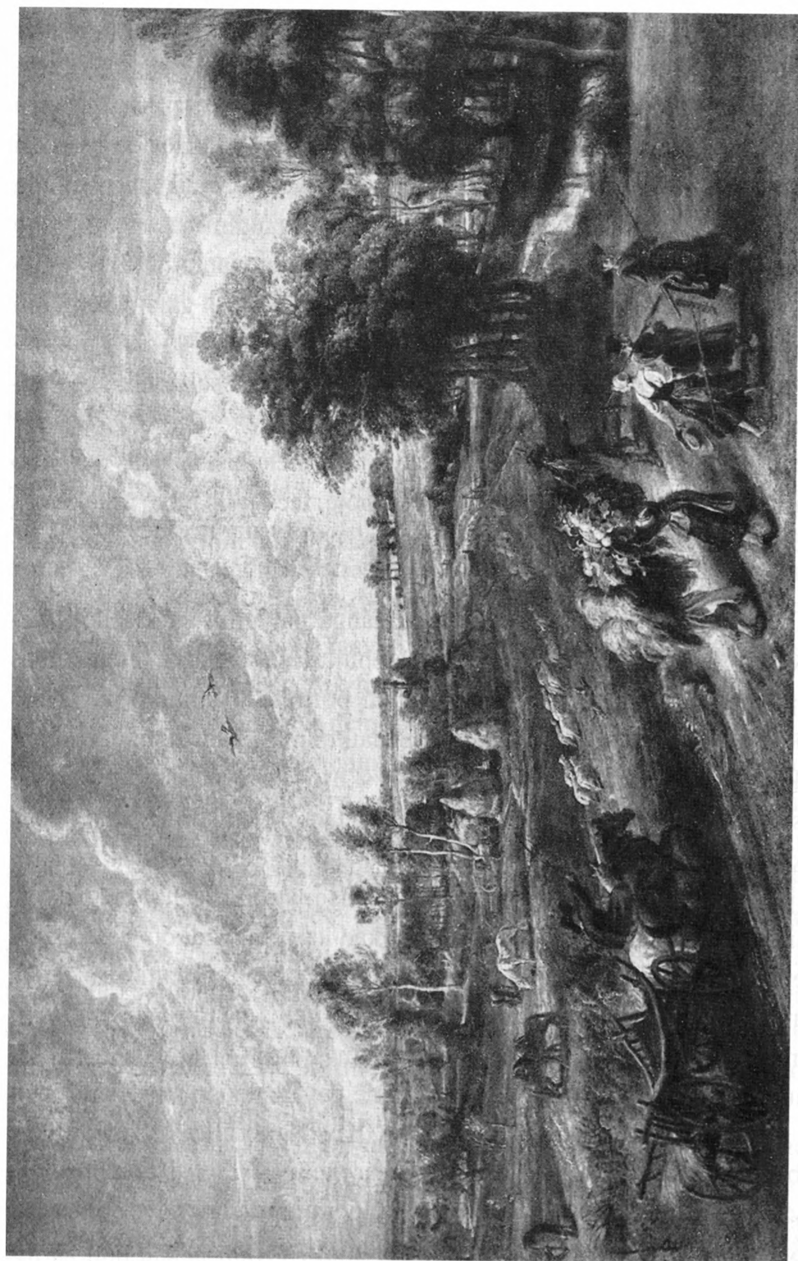
Esant tokiai psichologinei pakraipai, žinoma, turi keistis ir istorinės scenos veidas. Rišlaus dėstymo sąvoka susiformavo jau XVI a., tačiau akimirkos įtampą pajuto tik barokas, ir tik nuo tada egzistuoja dramatinis pasakojimas.

Leonardo „Paskutinė vakarienė" – tai vieningas istorinis paveikslas. Jame iš pradžių vaizduojamas apibrėžtas momentas, kuris lemia atskirų dalyvių vaidmenį. Kalbėdamas Kristus padaro judesį, kuris trunka tam tikrą laiko tarpą. Jo žodžiai skirtingai paveikia klausytojus – tai priklauso nuo jų temperamento ir pagaulumo. Nekyla jokių abejonių ir dėl pranešimo turinio: viskas – mokinių susijaudinimas ir mokytojo gestas – parodo, kad išpranašauta išdavystė. Stengiantis išgauti tą pačią dvasinę vienovę, iš scenos pašalinta viskas, kas tik galėtų nukreipti ar išsklaidyti dėmesį. Žvilgsniui lieka tik būtini daiktiški dalykai: užtiesto stalo ir uždaros patalpos motyvai. Nieko nėra savarankiško, viskas tarnauja visumai.

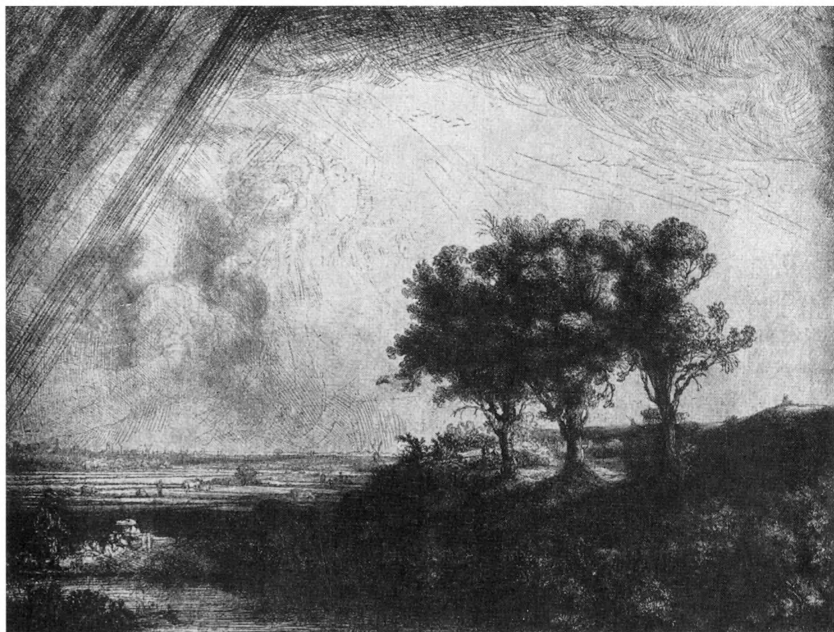
Yra žinoma, kokia naujovė tada buvo toks metodas. Rišlaus dėstymo samprata egzistavo ir primityvistų kūryboje, tačiau jis buvo atliekamas neužtikrintai, be to, apkrovus dėstymą pašaliniais motyvais, išsklaidomas dėmesys.

Tačiau ką tuomet reikėtų laikyti pažanga palyginti su klasikine redakcija? Ar apskritai įmanoma dar patobulinti šią vienovę? Atsakymas slypi ten, kur nurodomi mūsų pastebėti portreto ir buitinio paveikslo pokyčiai. Tai detalių koordinacijos panaikinimas, pagrindinio visa aplinkui nustelbiančio žiūrėti ir suvokti skirto motyvo išskyrimas, ryškesnis akimirkos fiksavimas. Nors Leonardo „Paskutinė vakarienė" sukomponuota vieningai, bet žiūrovui pateikia tiek daug atskirų situacijų, kad gretinant su vėlesniais dėstymais ji atrodo esanti daugialypė. Kai kam gali pasirodyti šventvagiška, kad kaip pavyzdį čia pateiksime Tiepolo „Paskutinę vakarienę", tačiau iš jos aiškiai matyti visa raida: esama ne trylikos vienodai matomų galvų, bet iš bendros masės išskiriama tik pora jų, o likusios yra prislopintos arba visai paslėptos. Tačiau tai, kas iš tiesų gerai matyti, visame paveiksle išryškėja su dviguba energija. Akivaizdu, kad čia tas pats santykis, kurį pradžioje pabandėme išaiškinti pateikę Dürerio ir Rembrandto „Nuėmimo nuo kryžiaus" sugretinimą. Gaila, jog Tiepolo mums daugiau nieko nesako.

Šį poveikio sutelkimą į atskirus paveikslo taškus būtina sieti su vis didėjančiu orientavimusi į akimirksnį. Klasikinis XVI a. dėstymas palyginti su vėlesne daile vis dar turi kažko pastovaus, siekiančio išlikti, arba, tiksliau pasakius, jis vis dar apima ilgesnę laiko atkarpą, o paskui laiko tarpas sutrumpėja ir vaizduojama tik pati veiksmo kulminacija.



PETER PAUL RUBENS. *Šienapjūtė Mechelne*



REMBRANDT. *Peizažas su trimis ąžuolais*

Čia galima pateikti Senojo Testamento Zuzanos istoriją. Ankstesnis istorijos variantas iš tiesų vaizduoja ne moters persekiojimą, o tai, kaip sėniai iš toli stebi savo auką arba rengiasi ją užklupti. Momentas, kai priešas iš užnugario prišoka prie besimaudančiosios ir kažką karštai šnibžda jai į ausį, įvedamas tik palaipsniui, stiprėjant dramatiškumo pojūčiui. Lygiai taip pat įtampos pilna scena, kur Samsoną nugali filistinai, tik palaipsniui išsivysto iš miegančio ir ramiai gulinčio kerpančios jam plaukus Delilos glėbyje Samsono schemos.

Tokius esminius suvokimo pokyčius viena atskirai paimta sąvoka, žinoma, paaiškinti sunku. Mūsų skyriuje nauja tai, kad jame apibrėžiama ne fenomeno visuma, o jo dalis. Pavyzdžių seką mes užbaigsime peizažo tema, taip sugrįždami optinės bei formaliosios analizės dirvon.

Dürerio ar Pateniero peizažas skiriasi nuo bet kurio Rubenso peizažo savarankiškai išplėtotų atskirų dalių sutelkimu draugėn, iš kurio galima suvokti svarbiausią tendenciją, bet neišgaunamas besąlygiškai svarbiausio motyvo įspūdis. Skiriamosios ribos išnyksta, gruntai susilieja, vienas motyvas paveiksle įgauna lemiamą reikšmę tik palaipsniui. Jau Dürerio sekėjai Niurnbergo peizažistai Hirschvogelis ir Lautensackas



MARTIN SCHONGAUER (1453?–1491). *Kristaus suėmimas*

komponuoja kitaip, o į puikųjų Pieterio Bruegelio paveikslą medžių eilė įsiveržia iš kairės, iškart naujai aktualizuodama paveikslo akcento problemą. Vėliau vienovės pasiekiama plačiomis šviesos ir šešėlių juostomis – tą gerai pažįstame iš Jano Bruegelio kūrinių. Elsheimeris vienovės siekia kitaip, įvesdamas įstrižai per paveikslą besitęsiančias ilgas medžių ir kalvų eiles, kurių atšvaitai matyti van Goyeno kopų peizažų „laukų įstrižainėse". Žodžiu, Rubensui susumavus rezultatus išryškėjo schema, kurią, sudarančią priešingą polių Düreriui, geriausiai galima iliustruoti „Šienapjūtės Mechelne" pavyzdžiu.

Šiame paveiksle plokščias lygių pievų peizažas užbaigiamas vingiuotu keliu į gilumą. Stafažas – vežimas ir gyvuliai – sustiprina judėjimą į paveikslo gilumą, o traukiančios į šoną darbininkės pabrėžia plokštumą. Su kelio kreive sutampa ir šviesi debesų virtinė, kylanti

aukštyn nuo kairiojo paveikslo krašto. Čia, gilumoje, paveikslas, kaip mėgsta sakyti tapytojai, „įtvirtinamas“. Tolimo horizonto link žvilgsnį iškart traukia dangaus ir šviesių (fotografijoje patamsėjusių) pievų šviesumas. Nė pėdsako nesama dalijimo į atskiras zonas. Nė vieno medžio, kurį bendrame paveikslo formų ir šviesos judėjime būtų galima suvokti kaip savarankišką.

Populiariausiame iš savo peizažų – oforte su trimis ąžuolais – Rembrandtas akcentus dar labiau sukoncentruoja į vieną tašką, išgaudamas naują ir reikšmingą efektą, tačiau iš esmės tai tebėra tas pats stilius. Niekada iki tol žiūrovai nebuvo regėję, kad vienas motyvas taip užvaldytų visą paveikslą. Medžiai, žinoma, yra ne vieni, jie sudaro slaptą kontrastą su pagrindo pakilimu ir plačiai nusidriekusia lyguma. Vis dėlto viską nusveria medžiai. Jiems paklūsta viskas, net ir oro judėjimas: dangus tarsi audžia aureolę aplink šiuos stovinčius tarsi nugalėtojai ąžuolus. Jie primena puikius vienišus Claude’o Lorraino medžius, paveiksle atrodančius taip naujoviškai būtent dėl savo neregėto vienišumo. O jei paveiksle nėra nieko, išskyrus lygų plokščią kraštovaizdį su aukštu dangumi, tokiam peizažui barokiškumo galima suteikti galinga horizonto linija arba erdviniu dangaus ir žemės santykiu, kai galinga oro masė slegiančia jėga užpildo paveikslo plokštumą.

Šios nedalomos vienybės kategorijos suvokimas taip pat lėmė, kad tik tuomet pirmąsyk tapo įmanoma atvaizduoti jūros didybę.

## 4. ISTORINĖS IR NACIONALINĖS YPATYBĖS

Palyginus kokią nors Dürerio pavaizduotą sceną su kokia nors Schongauerio scena, tarkime, medžio raižinį „Jėzaus suėmimas“ (iš didžiojo „Kristaus kančių“ ciklo) su atitinkama Schongauerio vario graviūra, vis stulbina tikslūs Dürerio efektai, jo dėstymo aiškumas ir paprastumas. Sakoma, jog Dürerio kompozicija esanti labiau apgalvota, o dėstymas esmiškesnis, tačiau dabar aptariame ne kokybinius asmeninių pasiekimų skirtumus, bet skirtingas vaizdavimo formas, kurios buvo privalomos ne tik kai kada, bet saistė ištisą meninio mąstymo kryptį. Taigi iš pat pradžių nužymėję pagrindinius bruožus, vėl imamės apibūdinti ikiklasikinį laikotarpį.

Taigi Dürerio kompozicijai būdingas aiškesnis vaizdas. Pasilenkusi Kristaus figūra vyrauja visame paveiksle ir jau iš tolo leidžia įžiūrėti įkalinimo motyvą. Figūros palinkimą dar labiau pabrėžia pirmyn ją



ALBRECHT DÜRER. *Kristaus suėmimas*

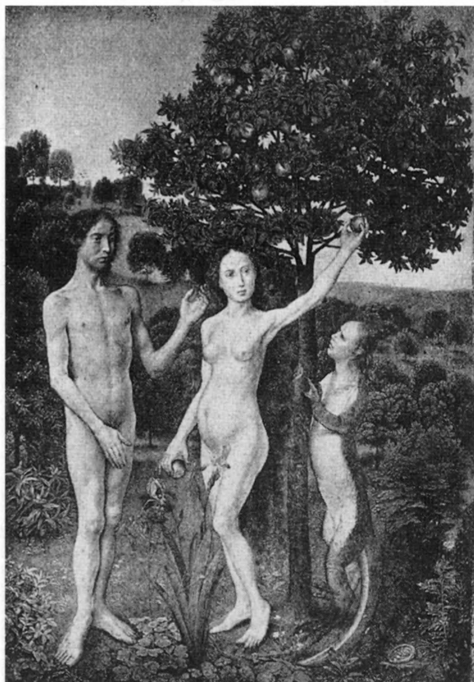
tempiantys priešingoje pusėje esantys žmonės. Petro ir Malkaus temą, kuri lieka tik epizodas, užgožia pagrindinė tema. Pirmoji tėra vienas iš simetriškų paveikslo kampų užpildymų. Schongaueris dar neskiria pagrindinių dalykų nuo šalutinių. Jis dar neturi aiškios tarpusavyje priešingų krypčių sistemos. Kai kuriose vietose figūros atrodo sulietos ir supintos, kai kur, priešingai, jos per daug išskirtos ir laisvos. Visuma santykinai monotoniška palyginti su kontrastais besiremiančiomis klasikinio stiliaus kompozicijomis.

Italų primityvistams didesnis paprastumas ir perregimumas nei Schongaueriui buvo būdingas būtent todėl, kad jie buvo italai – kaip tik dėl to vokiečiams jie atrodė skurdūs, – tačiau čia irgi esama mažesnio kompozicijos diferencijuotumo, mažesnio atskirų dalių savarankišku-

mo, kuriuo kvatročentas ir skiriasi nuo činkvečento. Pateiksime žinomus pavyzdžius – Bellini „Atsimainymas“ (Neapolis) ir Raffaello „Atsimainymas“. Vienur viena greta kitos stovi trys visiškai lygiavertės figūros, Kristus tarp Mozės ir Elijo nevyrauja, o prie jų kojų – dar trys lygiavertės klūpančios figūros – mokiniai. Kitur, priešingai, išsklaidyti elementai ne tik sutelkti į vieną bendrą formą, bet ir tos formos viduje atskiros dalys sukomponuotos itin kontrastingai. Kristus – pagrindinė figūra – iškilęs virš lydinčiųjų, dabar atsigręžusių į jį, Mozės ir Elijo, mokinių vaidmuo aiškiai antraeilis, viskas susiję ir vis dėlto kiekvienas motyvas atrodo vystomas laisvai ir savarankiškai. Norint aptarti laimėjimą siekiant daiktų aiškumo, kurį klasikinis menas išgavo iš šio padalijimo ir kontrastų, reikėtų atskiro skyriaus. Čia mus ypač domina, ką šis principas reiškia dekoratyvumui. Jo veiksmingumas aiškėja tyrinėjant tiek reprezentacinius šventųjų paveikslus, tiek ir pasakojamąsias scenas.

Kas gi kita, jei ne koordinacija be kontrastų, daugialypiškumas be tikros vienovės suteikia Botticelli ar Cima'os kompozicijoms trapumo bei vaiskumo, ypač matomo palyginus jas su Fra Bartolommeo ir Tiziano kūriniais? Juk dalių diferencijavimo pojūtis gali prabusti tik tuomet, kai visuma tampa sistema, o dalinė forma galėjo įgauti savarankiškumo tik griežtai suvokiant vienovę.

Šį procesą galima lengvai atsekti reprezentaciniuose altorių paveiksluose – ten jis nieko nestebina, o tokie pat pastebėjimai gali paaiškinti ir kūno bei galvos piešimo istoriją. Brandžiojo renesanso pateikiamas torso dalijimas identiškai atitinka esminius figūrinės kompozicijos pasiekimus: vieningumą, sistemą, kontrastų kūrimą – kuo akivaizdesnės jų tarpusavio są-



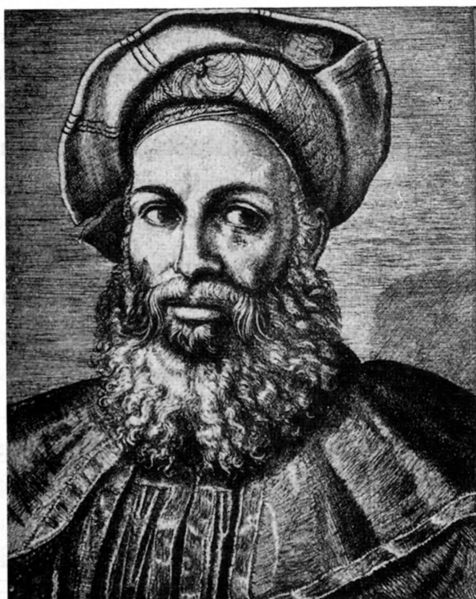
HUGO VAN DER GOES (1435/40–1482).
*Adomas ir Ieva*

sajos, tuo aiškiau jie suvokiami kaip integruojančiosios reikšmės momentai. Be to, aptariami kitimai, jei neatsižvelgsime į kai kuriuos tautinius skirtumus, vienodi tiek Pietuose, tiek ir Šiaurėje. Verrocchio nuogo kūno piešinio santykis su Michelangelo piešiniu yra lygiai toks pat, kaip ir Hugo van der Goeso piešinio su Dürerio piešiniu, arba, kitaip tariant, Kristaus kūnas Verrocchio paveiksle „Kristaus krikštas" (Florencija, Akademija) priklauso tai pačiai stiliaus pakopai, kaip ir Adomo aktas Hugo van der Goeso „Nuopuolyje" (Viena): nepaisant visų natūralistinių subtilybių, čia esama to paties padalijimo ir sąmoningo kontrastų atsisakymo. Na, o jei Dürerio graviūroje „Adomas ir Ieva" arba Palma'os paveiksle tarsi savaime suprantami iškyla ryškūs formų kontrastai, o kūnas atrodo kaip aiški sistema, tai įvyko ne dėl „gamtos pažinimo pažangos", bet dėl naujais dekoratyvumo pagrindais paremto gamtos keliamų įspūdžių formulavimo. Netgi ten, kur antikos įtaka neginčytina, antikinę schemą perimti tapo įmanoma tik tada, kai atsirado vieningo dekoratyvumo pajutimo prielaidos.

Vaizduojant žmogaus veidą šis santykis yra dar aiškesnis, nes čia turima pastovi formų grupė iš pasklido surikiavimo natūraliai, be dirbtino atskyrimo pavirto gyva vienove. Žinoma, nepakanka aprašyti šiuos įspūdžius – juos reikia išgyventi pačiam. Nyderlandų kvatročento menininkas Boutsas ir jo amžininkas Italijoje Credi panašūs tuo, kad nei vieno, nei kito darbuose žmonių veidai neįsprausti į jokią sistemą. Veido formose nėra krypčių priešpriešos, todėl jos iš tiesų neatrodo savarankiškos dalys. Žvilgtelėjus į Dürerio arba Orley'aus, kuris motyvų atžvilgiu ypač artimas Credi'ui, portretus, atrodo, lyg pirmą kartą pastebėtume, kad burna yra



LORENZO DI CREDI. *Verrocchio portretas*



MARCANTONIO RAIMONDI (apie 1480–apie 1530) (sekant Raffaello). *Pietro Aretino portretas*

horizontalios formos ir atrodo sąmoningai supriešinta su vertikaliomis veido formomis. Tačiau tuomet, kai forma priderinama prie elementariųjų krypčių, bendra sąranga irgi tampa pastovi: visumos viduje naują reikšmę įgyja dalis. Jau buvo užsiminta apie ypatingą galvos apdangalų vaidmenį. Portreto fonas taip pat kinta. Pavyzdžiui, lango anga XV a. vaizduojama tik tuomet, kai ji vaidina aiškios kontrastingos formos vaidmenį.

Kad ir koks stiprus būtų ypač ryškus italų pačios prigimties polinkis į tektoniškumą ir su tuo susijusią savarankiškų dalių sistemą, vis dėlto germanų linijos raida irgi turėjo stebėtinai panašias pasekmes. Holbeino „Prancūzų pasiuntinio portrete" pabrėžti lygiai tie patys akcentai, kaip ir Raffaello nupieštame „Pietro Aretino portrete" (čia pateikiame Marcantonio Raimondi raižinį). Taigi geriausiai tokių sunkiai aprašomų dalių ir visumos santykių pajautą galima ištobulinti pateikiant tokius tarptautinius sugretinimus.

Kaip tik to ir reikia istorikui, kad jis galėtų suvokti tolesnės eigos pokyčius nuo Tiziano prie Tintoretto ir Greco, nuo Holbeino prie Moro ir Rubenso. Sakoma: „Burna tapo iškalbingesnė, akys – išraiškingesnės". Žinoma, tačiau čia kalbama ne tik apie išraišką, bet ir apie vienijimo schemą, išryškinant atskirus akcentus, kuri, būdama dekoratyvumo pagrindas, nulemia visą paveikslo sąrangą. Formos ima lietis ir šitaip gimsta nauja vienovė su nauju atskirų dalių santykiu visumos atžvilgiu. Jau Correggio aiškiai suvokė dėl savarankišką vertę įgavusių formos dalių kylančius efektus. Į tą patį tikslą kiekvienas savais keliais veržiasi vėlyvasis Michelangelo ir vėlyvasis Tiziano, o Tintoretto ir tuo labiau Greco aistringai domėjosi klausimu, kaip išgauti didesnę

paveikslo vienovę nuvertinant atskiras dalis. Sakydami „atskiras dalis", žinoma, turime galvoje ne tik atskiras figūras – tas pats tinka tiek portretams, tiek ir figūrinėms kompozicijoms, tiek spalvoms, tiek ir geometrinėms paveikslo kryptims. Aišku, jog negalima tiksliai nustatyti, kada pokyčiai baigėsi ir atsirado naujasis stilius. Kiekvienas kūrinys – pereinamasis, o poveikis – santykinis. Giovanni da Bologna'os „Sabinių pagrobimo" grupė (Florencija, Lancių lodžija) – užbaigsime skulptūros pavyzdžiu – palyginti su brandžiuoju renesansu atrodo sukomponuota absoliučios vienovės dvasia, tačiau palyginti su ankstyvuoju Bernini „Prozerpinos pagrobimu" ana visuma išsisklaido į atskirus įspūdžius.

Iš visų tautų klasikinį tipą labiausiai išgrynino italai. Tuo garsėja ir jų architektūra, ir jų piešiniai. Baroko epochoje suteikdami atskiroms dalims savarankiškumo, italai irgi niekuomet nenuėjo taip toli, kaip vokiečiai. Vaizduotės priešybes būtų galima apibūdinti muzikiniu pavyzdžiu: itališkas varpų skambesys visuomet laikosi tam tikrų garsinių figūrų, o kai skamba mūsų varpai, girdėti tik harmoningų garsų derinys. Žinoma, lyginti su italų varpų skambėjimu nėra visai tikslu – mene lemia siekimas uždaros visumos viduje išgauti savarankišką formą. Aišku, Šiaurei būdinga tai, jog joje gimė tik vienas Rembrandtas, kurio kūriniuose svarbiausios spalvos ir šviesos formos atrodo tarsi



FRANÇOIS BOUCHER (1703–1770). *Gulinti mergaitė*

iškylančios iš paslaptingų gelmių, tačiau tam, ką vadiname šiaurietiška barokine vienove, Rembrandto pavyzdžio nepakanka. Jau nuo pat pradžių čia egzistavo polinkis ištirpinti atskiras dalis visumoje, jausmas, kad kiekviena būtybė gali būti prasminga ir reikšminga tik siedamasi su kitomis, su visu pasauliu. Iš čia tasai pomėgis vaizduoti masines scenas, toks tipiškas šiaurietiškai tapybai ir taip nustebinęs Michelangelo. Jis priekaištauja (jei galima tikėti Francisco de Hollanda): vokiečiai norį vienu kartu pasakyti aiškiai per daug, paveikslui sukurti esą būtų užtekę vieno motyvo. Italui nepavyko įvertinti kitos tautos požiūrio taško. Čia juk visai nereikia daugybės figūrų, tiktai figūra turi atrodyti susiliejusi į neišardomą vienybę su likusiomis paveikslo formomis. Dürerio „Šv. Jeronimas celėje“ dar nėra vieningas XVII a. prasme, tačiau formų susipynimu jis vis dėlto iliustruoja šiaurietiškosios fantazijos galimybes.

Kai XVIII a. pabaigoje Vakarų Europos menas ruošėsi naujai pradžiai, vienas pirmųjų tuometinės kritikos reikalavimų buvo tas, kad siekiant tikrojo meno vėl būtų izoliuotos atskiros detalės. Nuoga Boucher mergaitė ant sofos sudaro vieningą visumą su draperija ir viskuo, ko dar esama paveiksle, o išplėštas iš konteksto kūnelis daug ką prarastų. Davido „Madamme Recamier“, priešingai, vėl yra savyje uždara, savarankiška figūra. Rokoko grožis slypi neišardomoje visumoje, o naujam klasicistiniam skoniui graži figūra vėl yra tai, kas ji kadaise jau buvo – baigtinių padalytų masių harmonija.

# ARCHITEKTŪRA

## 1. BENDROSIOS PASTABOS

Kai tik atsiranda nauja formų sistema, savaime suprantama, kad iš pradžių šiek tiek pabrėžtinai išryškinamos atskiros detalės. Sąmoningo suvokimo, ką reiškia aukštesnė visuma, nestinga, tačiau atskiros detalės dažnai traktuojamos kaip savarankiškos ir taip tvirtinamos net ir visumos atžvilgiu. Taip buvo, kai primityvistai sukūrė modernų renesansinį stilių. Jiems pakako meistriškumo, kad neleistų įsiviešpatauti atskiroms detalėms, tačiau jos vis dėlto siekia lygių teisių su visuma. Padėtį sutvarkė tik klasikai. Tarkime, langas vis dar išlieka aiškiai izoliuota dalimi, tačiau atskirai jo nebejaučiame, jo nebegalime pa-

matyti, tuo pat metu nejausdami jo ryšio su didesne forma – siena, su visa sienos plokštuma, ir atvirkščiai, jei stebėtojas sutelkia dėmesį į visumą, jam tučtuojau išaiškėja, kaip labai ją savo ruožtu lemia dalys.

Baroko naujovė yra ne vienovė apskritai, bet absoliuti vienovė, kai dalis, būdama savarankiška vertybė, daugiau ar mažiau pradingsta visumoje. Gražios atskiros dalys daugiau nebesudaro harmonijos, kurioje jos toliau galėtų savarankiškai alsuoti – dalys paklūsta viešpataujančiam bendram motyvui, o prasmę ir grožį joms suteikia tik jų sąveika su visuma. L. B. Alberti klasikinis tobulumo apibrėžimas: forma turi būti tokia, kad jokia detalė negalėtų būti pakeista ar pašalinta, nesugriaunant visumos harmonijos – renesansui tinka lygiai tiek pat, kiek ir barokui. Kiekviena architektoniška visuma yra tobulai vieninga, tik vienovės sąvokai klasikinis menas suteikia kitą reikšmę, nei baroko menas. Tai, kas buvo vieninga Bramante'i, Bernini'ui yra daugialypiška, nors Bramante palyginti su primityvistų margumu savo ruožtu galima pavadinti puikiu apibendrintoju.

Barokinis apibendrinimas gaunamas įvairiais būdais. Kartais vieningumo pasiekiama vienodai sumažinant atskirų dalių savarankiškumą, o kai kuriais atvejais atskiri motyvai išplėtojami suskirstant juos į vyraujančius ir šiems pavaldžius. Vyravimas ir pavaldumas egzistuoja ir klasikiniame mene, tačiau ten pavaldžioji dalis vis dar tebėra savarankiška, tuo tarpu čia net ir vyraujantys elementai prarastų savo reikšmę atskirti nuo konteksto.

Taigi šitaip pertvarkomos vertikalios ir horizontalios formų sekos ir atsiranda tokios masyvios gelminės kompozicijos, kuriose ištisos erdvės atkarpos netenka savo savarankiškumo, kad būtų gautas naujas bendras įspūdis. Be abejo, čia esama pažangos. Tačiau šis vieningumo sampratos pertvarkymas neturi nieko bendra su jausminiais motyvais, bent jau ne tiek, kad turėtume teisę sakyti, esą didžiosios aukštus jungiančios kolonados atsirado dėl platesnių naujos kartos pažiūrų ir kad atskirų dalių tipą sukūrė giedra renesanso nuotaika, o šį savarankiškumą sumažinti primygtinai reikalavo baroko rimtumas; žinoma, matant grožį, išreikštą aiškiomis laisvomis dalimis, kyla džiugesio įspūdis, tačiau tokį įspūdį gali kelti ir priešingas tipas. Juk kas gali būti džiugiau nei prancūziškasis rokokas! Tačiau šis laikotarpis nebebūtų sugebėjęs vėl grįžti prie renesansinių išraiškos būdų. Mums kaip tik ir reikia nagrinėti šį klausimą.

Akivaizdu, kad ši raida susijusi su mūsų jau aprašytais dalykais – vystymusi tapybiškumo ir atektoniškumo link. Tapybiškasis judėjimo įspūdis visada susijęs su tam tikru dalių savarankiškumo praradimu, be to, kiekvieną suvienijimą lengva susieti ir su atektoniško skonio motyvais, ir atvirkščiai, bet kuriai tektonikai iš principo artimas padalytas grožis. Tačiau dėl to daugialypės vienovės ir vieningos vienovės sąvokoms reikia ypatingo tyrimo. Nepaprasto akivaizdumo šios sąvokos įgyja architektūroje.

## 2. PAVYZDŽIAI

Idealaus aiškumo pavyzdžių ypač gausu italų architektūroje. Kartu panagrinėsime ir plastiką, nes tai, kas jai būdinga ir skiria ją nuo tapybos, iš esmės išryškėja plastiniuose architektoniškuose statiniuose, pvz., antkapiuose ir pan.

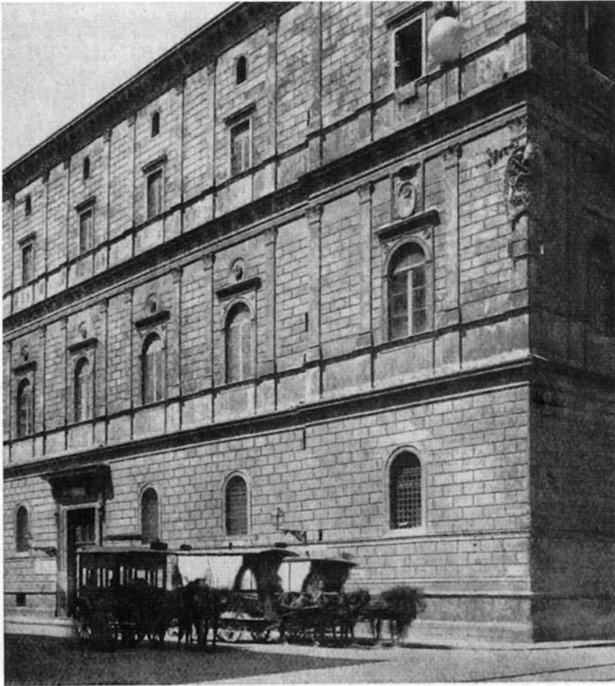
Venecijietiški ir florentietiški bei romietiški antkapiai savo klasikinį tipą įgijo palaipsniui diferencijuojantis ir integruojantis formoms. Ilgainiui dalys supriešinamos vis aštresniais kontrastais, o visumos sąranga tampa vis aiškesnė – nė vienos dalies negalima pakeisti neišardžius viso junginio. Primityvusis ir klasikinis tipai yra vieningi dariniai su savarankiškomis dalimis. Tačiau pirmojo vienovė dar nėra glaudi. Laisvė tampa išraiškinga tik susiejus ją su griežtumu. Kuo griežtesnė sistema, tuo paveikesnis atskirų dalių savarankiškumas sistemos viduje. Tarkime, tokį įspūdį, priešingą negu Desiderio ir A. Rossellino kūriniai, kelia Andrea, Sansovino sukurti prelatų antkapiai Tautos šv. Marijos bažnyčioje Romoje, o priešingą negu kvatročento dožų antkapiai – Leopardi kūrybos Vendramino antkapis Šv. Jono ir Pauliaus bažnyčioje Venecijoje. Lig tol neregėtai sutelktą poveikį sukelia Michelangelo sukurti Medičių antkapiai: iš esmės čia dar klasikinė sąranga su savarankiškomis dalimis, tačiau stulbinančiai pabrėžtas stačios centrinės figūros kontrastas su gulinčiomis, į plotį ištęstomis formomis. Tik sukaupus vaizduotėje daug tokių kontrastais pagrįstų paveikslų, galima teisingai įvertinti Bernini pasiekimus raidos istorijos atžvilgiu. Labiau sustiprinti įspūdį vaizduojant izoliuotas dalines formas buvo nebeįmanoma, tačiau barokas ir nesileidžia į jokias varžybas; tiesiog sugriūva figūras skyrusios idealios sienos, ir padalytas formas plačiu vieningu judėjimu užlieja bendra masė. Tai matyti tiek iš popiežiaus Urbono VIII antkapio Šv. Petro bazilikoje, tiek ir iš dar vienin-



*Ručelajų (Rucellai) rūmai.* Florencija

gesnio Aleksandro VII antkapio. Abiem atvejais siekiant vienovės sušvelnintas sėdinčios pagrindinės figūros ir gulinčių palydovų figūrų kontrastas: antraeilės figūros pavaizduotos stovinčios ir optiškai tiesiogiai susiejamos su vyraujančia popiežiaus figūra. Tik nuo žiūrovo priklauso, kiek jis įstengs suvokti šią vienovę. Bernini *galima* „perskaityti" ir paraidžiui, tačiau jis nenorėtų būti taip „perskaitomas". Kas suprato šio meno prasmę, žino, kad atskiros formos čia ne tik buvo sukurtos susijusios su visuma – tokiam įstatymui paklūsta ir klasika, – tačiau kad ji savo savarankiškumą paaukojo visumai ir tik iš visumos semiasi gyvybės dvelksmo.

Kaip klasikinį iš daugelio dalių sudarytos renesansinės vienybės pavyzdį iš pasaulietiškosios italų architektūros teisėtai galima paminėti Romos Kanceliariją, net jei ir nežinotume, jog šių rūmų autorius yra Bramante. Trijų aukštų sluoksniai kelia visiško uždarumo įspūdį, tačiau aiškiai išskirtos sudedamosios dalys: aukštai, kampinis rizalitas, langai ir sienos plokštumos. Toks yra ir Lescot Luvro fasadas. Toks yra ir Otto Heinricho statinys Heidelberge. Visur matyti lygiavertės homogeniškos dalys.



*Kanceliarijos rūmai.* Roma

Pažvelgus atidžiau, žinoma, lygiavertiškumo sąvoką tenka susiaurinti. Pirmasis Kanceliarijos rūmų aukštas vis dėlto aiškiai supriešintas viršutiniams kaip antžeminis aukštas ir kartu tam tikra dalimi jis jiems pavaldus. Tik viršuje atsiranda dalijantieji piliastrai. Ši sienas atskirais plotais suskirstanti piliastrų seka taip pat nėra tik paprastai koordinuota, čia didesni plotai derinami su mažesniais. Tai ir yra vadinamoji sąlygiška klasikinio stiliaus koordinacija. Jos pirminę kvatročentišką formą pažįstame iš Ručelajų rūmų Florencijoje. Joje sukurta visiška plotų lygybė bei visiška aukštų lygybė dalijimo atžvilgiu. Abu pastatus apibendrina ta pati sąvoka: tai – sistema su savarankiškomis dalimis, – bet Kanceliarijai jau būdinga griežtesnė formų organizacija. Šis skirtumas visiškai atitinka mūsų jau aprašytąjį suglebusios kvatročento ir griežtos činkvečento simetrijos skirtumą. Botticelli paveiksle, vaizduojančiame Mariją su abiem Jonais (Berlynas) trys viena greta kitos surikiuotos figūros yra visiškai lygiavertės, o Marijai formalus pranašumas suteiktas tik kaip vidurinei figūrai; klasikų, pvz., Andrea del Sarto, kūryboje (kalbu apie Florencijos „Arpijos madoną“) Marija visais būdais iškeliama virš ją lydinčių figūrų pastarosioms taip pat nepra-



*Odeskalkių rūmai.* Roma

randant savo reikšmingumo. Čia ir slypi visa esmė. Klasikinis Kanceliarijos rūmų plotų sekos bruožas yra tas, kad siaurieji plotai dar tebėra savarankiškos proporcinės vertės, o pirmasis aukštas nepaisant jo pavaldumo vis dar išlieka savitą grožį išsaugančiu elementu.

Toks pastatas, kaip Kanceliarija, suskirstyta grynomis, gražiomis atskiromis dalimis, yra architektoniška Tiziano paveikslo „Venera" paralelė. Pastarajai priešpriešinome Velázquezo „Venerą" – į absoliučią vienovę sutelktą darinį, kurio architektūrinę paralelę irgi nesunkiai rastume.

Vos spėjus išsiplėtoti klasikiniam tipui jau trokštama ryškesniais, persmelkiančiais motyvais nugalėti vienovę. Šiuo atveju kalbama apie „platesnius užmojus", kurie esą nulėmę tolesnę formos įtampą. Taip manyti klaidinga. Kas nesutiktų, kad renesanso statinių užsakovai, tarp jų ir popiežius Julijus, siekė aukščiausiųjų tikslų, kokie tik buvo pasiekiami žmogaus valiai? Bet tai įmanoma ne visais laikais. Prieš tai, kai tapo įmanomos vienos dalies kompozicijos, turėjo būti išgyvendintos daugiadalio grožio formos. Michelangelo ir Palladio priklauso pereinamajam laikotarpiui. Priešingo negu Kanceliarija gryno barokinio ti-

po pavyzdys – Odeskalkių rūmai Romoje, kurių du viršutiniai aukštai sujungti didžiuoju orderiu su piliastrais – šis motyvas nuo tol Vakarų Europoje tapo norma. Šitaip pirmasis aukštas įgauna aiškų cokolinį pobūdį, t. y. tampa nesavarankišku nariu. Kiekvienam Kanceliarijos sienos plotui, kiekvienam langui, netgi kiekvienam piliastrui buvo būdingas savitas išraiškingas grožis, o čia formos traktuojamos taip, kad visos jos daugiau ar mažiau pradingtų bendros masės keliamame įspūdyje. Atskiri ploteliai tarp piliastrų neturi jokios savarankiškos, ką nors atskirai nuo visumos reiškiančios vertės. Langus stengiamasi sulieti su piliastrais, o patys piliastrai pasirodo ne kaip atskiros formos, bet kaip masė. Odeskalkių rūmai tėra pradžia. Vėlesnė architektūra šia kryptimi nuėjo dar toliau. Ypač subtilus vyresniojo Cuvilliés pastatas – Holnsteino rūmai Miunchene (dabar – Arkivyskupo rūmai) jau kelia tik judančios plokštumos įspūdį: čia jokio sienos ploto daugiau nebeįmanoma suvokti, langai visai susiliejo su piliastrais, o pastarieji beveik visai prarado savo tektoniškąją reikšmę.

Pateiktųjų faktų išvada: barokiniuose fasaduose linkstama pabrėžti atskiras dalis, dažniausiai išskiriant vyraujantį centrinį motyvą. Centrinio pastato ir flygelių santykis iš tiesų tam tikrą vaidmenį vaidina jau Odeskalkių rūmuose. Bet prieš leisdamiesi į išsamesnius tyrinėjimus pataisykime susidariusią nuomonę, esą didžiojo orderio su piliastrais ar kolonomis schema buvo vienintelė ar bent vyraujanti. Vienovės ilgesys galėjo pasireikšti ir fasaduose, net jei ten nebuvo vertikalių aukštus susiejančių elementų. Pateikiame Ro-



*Arkivyskupo rūmai.* Miunchenas



*Policijos rūmai.* Roma

mos Policijos rūmų (šiuo metu – Senato rūmų) reprodukciją. Neatidus stebėtojas galėtų manyti, esąs šis vaizdas iš esmės nesiskiria nuo to, kuris buvo įprastas renesanso epochoje. Viską lemia tai, kaip stipriai suvokiama dalis kaip savarankiškas ir integruojantis elementas ir kaip giliai detalė nugrimzta į visumą. Šiuo atveju būdinga tai, kad kilus patraukiančio visuotinio plokštumos judėjimo įspūdžiui atskirų aukštų keliami įspūdžiai tampa antraeiliais ir kad gyva visa savo mase veikiančių langų frontonėlių kalba nustelbia atskirus langus, nebesuvokiamus kitaip, kaip sudedamosios visumos dalys. To paties pobūdžio ir įvairūs efektai, kurių šiaurietiškas barokas pasiekė ir be plastinių priemonių. Stipresnį masių judėjimo įspūdį sienai galima suteikti panaudojant vien tik savarankiškos vertės nebetekusių langų ritmą.

Tačiau, kaip jau minėta, baroko epochoje visada egzistavo polinkis akcentuoti: efektai noriai sutelkiami į vieną šalutinius motyvus išlaikantį nesavarankiškais, tačiau visuomet nuo jų priklausantį ir be jų jokios reikšmės neturintį pagrindinį motyvą. Jau Odeskalkių rūmuose išskiriama plati vidurinė plokštuma, tačiau nedaug, be praktinės paskirties, o šonuose esama atgal atitrauktų trumpų, proporcingai nesavarankiškų flygelių (vėliau jie buvo ištempti į ilgį). Didesniu mastu ši

subordinacinė stiliaus maniera įsitvirtino pilių pastatuose su centriniais ir kampiniais paviljonais, tačiau centrinius rizalitus, dažnai išsikišančius į priekį ne daugiau kaip porą centimetrų, galima pamatyti ir mažuose miestiečių namuose. Vietoje vieno vidurinio akcento ilgesniuose fasaduose gali būti įstatyti ir du tuščią vidurį iš šonų apsupantys akcentai, žinoma, ne kampuose – tai jau renesanso sprendimas (plg. Kanceliarijos rūmų Romoje), bet atitraukti nuo jų. Pavyzdys – Praha, Kinskio rūmai.

Iš esmės ta pati raida pakartojama bažnyčių fasaduose. Brandusis italų renesansas barokui perleido visiškai užbaigtą dvitarpsnį fasadą su penkiais plotais apačioje ir dviem plotais viršuje, kurie tarpusavyje sujungti voliutomis. Vėliau plotai vis labiau praranda proporcijų savarankiškumą, vienodos vertės dalių seka pakeičiama lemiančiąja vidurio dominante, kurioje sutelkti stipriausi plastiniai ir dinaminiai akcentai – aukščiausias iš šonų atplūstančio judėjimo pakilimas. Vertikalios kompozicijos vienovei pasiekti bažnytinė baroko architektūra tarpsnius sulieti imdavosi retai, tačiau nors išliko pastovus dviejų tarpsnių



*Šv. Petro bažnyčios choro suolai.* Miunchenas

skaičius, buvo rūpinimasi, kad išliktų vieno tarpsnio persvara kito atžvilgiu.

Anksčiau jau probėgšmais priminėme analogišką tokios tolimos srities, kaip Nyderlandų peizažas, raidą, tačiau kad nesustotume prie atskirų architektūros istorijos faktų, bet sąmoningai laikytumėmės esminių ir principinių momentų, tiktų šią nuorodą pakartoti. Iš tiesų čia matome taip pat suprantamą suvienytą ir į atskirus akcentus sutelktą poveikį, kuris skiria XVII a. olandų peizažą nuo XVI a. būdingo vienodos vertės objektų vaizdavimo.

Žinoma, pavyzdžių su kaupu galima atrasti ne tik didžiojoje architektūroje, bet ir mažajame baldų ir daiktų pasaulyje. Būtiną dvitarpsnės renesansinės spintos pavirtimą vieningos kompozicijos barokiniu baldu galėjo paveikti praktiniai sumetimai, tačiau pokytis atitiko visuotinę skonio kryptį ir, žinoma, būtų įvykęs bet kuriuo atveju.

Barokas ieško būdo kiekvieną horizontalią formų seką suvienyti į grupes. Dekoruojant vienodas choro suolų eiles jos noriai sutelkiamos po išlenkta arka, ir netgi pasitaiko, jog laikančiosios navos atramos be jokio praktinio pateisinimo yra eilės viduryje (plg. choro suolus iš Šv. Petro bažnyčios Miunchene).

Visais šiais atvejais fenomenas, žinoma, neapsiriboja svarbiausiu jungiančiuoju motyvu: vieningumo įspūdį visuomet lemia ir toks detalių pertvarkymas, kai tampa sunku jas traktuoti kaip atskiras dalis. Tarkime, choro suolas įsilieja į vieningą formą ne tik dėl vainikuojančios arkos, bet ir dėl to, kad atskiri sienos plotai suformuoti taip, kad *privalo* remtis vienas į kitą. Jie nebeturi jokios vidinės atramos.

Lygiai tas pats atsitinka ir spintai. Rokokas abi spintos dureles sujungia išsikišusiu karnizu. Jei abiejų durelių viršutinis kraštas pakartoja šią liniją, t. y. kyla aukštyn vidurio link, tai savaime suprantama, kad jas bus galima suvokti tik kartu. Atskira dalis pati savaime čia nebeturi jokio savarankiškumo. Taigi ir rokokinis stalas nebeturi tokių kojų, kurios keltų savarankiškos formos įspūdį: jos įlydytos į visumą. Atektoniškumo reikalavimai iš principo giminiški absoliučios vienovės siekiančio skonio reikalavimams. Galutinis rezultatas – toks rokokinis interjeras, dažniausiai bažnyčių, kur visi baldai taip įsilieję į visumą, kad nebeįmanoma izoliuotai įsivaizduoti atskiro fragmento. Su niekuo nepalyginamų šios srities laimėjimų pasiekė Šiaurės menas.

Su įvairių tautų fantazijos skirtumais susiduriame kiekviename žingsnyje: italai atskiras dalis traktavo laisviau nei Šiaurės tautos ir niekuomet neatsisakė jų savarankiškumo, kaip pastarosios. Tačiau laisvos

detalės neegzistavo nuo pat pradžių, bet turėjo būti sukurtos, t. y. suvoktos. Prisiminkime įvadinius šio skyriaus sakinius. Ypatingo italų renesanso grožio priežastis – jo maniera atskirą dalį – ar tai būtų kolona, sienos plotas ar erdvės fragmentas – suformuoti kaip užbaigtą savyje visumą. Vokiečių fantazija dalims niekada nesuteikė tokio savarankiškumo. Padalyto grožio samprata iš esmės yra romaniška.

Atrodytų, šiai minčiai prieštarauja tai, kad kaip tik šiaurietiškajai architektūrai būdinga labai ryški atskirų motyvų individualizacija, pvz., atskiras erkeris ar bokštas neįsilieja į visumą, bet atkakliai jai priešinasi. Tačiau ši individualizacija neturi nieko bendra su dėsniais susaistyto konteksto dalių laisve. Dar ne viskas pasakyta ir tuo, kad pabrėžiama savivalė: akivaizdu, kad šitos savavališkos atžalos tebėra tvirtai įsišaknijusios pastato šerdyje. Tokio erkerio negalima atplėšti, „nepraliejus kraujo“. Tokia vienovės samprata italo sąmonei neprieinama, kuri leistų kad visiškai heterogeniškos dalys įgytų bendrą buvimo valią. „Laukinė“ pirmojo vokiečių renesanso maniera, kurią galima išvysti, pvz., Altenburgo, Šveinfurto, Rotenburgo rotušėse, palaipsniui aprimo, tačiau ir santūriai monumentaliose Augsburgo ar Niurnbergo rotušėse glūdi besiskiriančios slaptos formuojančios jėgos nuo italų manieros. Jų efektas slypi galinguose formos srautuose, o ne formos suskirstymuose ar padalijimuose. Visoje vokiečių architektūroje svarbiausia ne „gražios proporcijos“, o judėjimo ritmas.

Nors tai būdinga visam barokui, vis dėlto Šiaurėje sudedamųjų dalių reikšmingumas daug labiau paaukotas visuotinio bendro judėjimo įspūdžio labui, nei Italijoje. Todėl tokius nuostabius efektus pavyko išgauti būtent interjeruose. Galima drąsiai teigti, kad vokiečių XVIII a. bažnyčių ir pilių architektūroje atskleidė kraštutines šio stiliaus galimybės.

Architektūros raida taip pat nebuvo tolygi: baroko epochos viduryje matome atgyjantį plastinį bei tektoniškąjį skonį, kuris, žinoma, visada susijęs su domėjimusi atskiromis detalėmis. Tai, kad vėlyvojo Rembrandto laikais galėjo atsirasti toks pastatas, kaip klasicistinė Amsterdamo rotušė, turėtų priversti atsargiau žvelgti kiekvieną, norintį apie visą olandų meną spręsti vien tik iš vieno Rembrandto pavyzdžio. Kita vertus, negalima pervertinti stilių priešybių. Iš pirmo žvilgsnio lengva patikėti, jog visame pasaulyje nesą nieko, kas labiau prieštarautų barokinės vienovės reikalavimams, nei šis karnizų ir piliastrų aiškiai suskirstytas pastatas plikais lygiai į sieną įrėžtais langais. Tačiau masės čia sugrupuotos jungiančiuoju barokiniu principu, o tarpai tarp piliast-



GERRIT ADRIAENSZ BERCKHEYDE (1638–1698). *Amsterdamo rotušė*

rų neatrodo atskiri savaime gražūs plotai. Šį pastatą vaizduojančiuose amžininkų paveiksluose pilna įrodymų, kaip stipriai vienovės samprata paveikia formų matymą. Reikšminga būna ne atskira lango anga, bet tik iš langų visumos kylantis judėjimas. Aišku, visa tai galima matyti ir kitaip; todėl, kai apie 1800-uosius metus vėl atsirado izoliuojantysis stilius, savaime suprantama, ir Amsterdamo rotušė paveiksluose įgavo naują pavidalą.

Tačiau išryškėjo, kad naujosios architektūros elementai staiga vėl ėmė atsiskirti vienas nuo kito. Langas vėl tapo atskira forma – visuma pačia savaime, sienos plotai vėl atgavo savarankiškumą, patalpos baldai vėl atsiskyrė, spinta susiskaidė laisvomis dalimis, stalo kojos nebeįsiliejusios į visumą kaip neatskiriamos dalys – jos tarsi statmeni stulpeliai atsiskiria nuo stalo plokštės ir jas galima nusukti.

Tokį pastatą, kaip Amsterdamo rotušė, teisingai įvertinti sugebėsime palyginę ją su klasicistine XIX a. architektūra. Prisiminkime Miunchene esančius Klencės naujuosius karaliaus rūmus: aiškiai apibrėžtos ir savaime gražios dalys – aukštai, piliastrų tarpai, langai – čia įtvirtinami tiek kaip bendro vaizdo elementai, tiek kaip savarankiški nariai.

# V. AIŠKUMAS IR NEAIŠKUMAS

## (BESĄLYGIŠKASIS IR SĄLYGIŠKASIS AIŠKUMAS)

### TAPYBA

### 1. BENDROSIOS PASTABOS

Kiekviena epocha siekė meno aiškumo; pasakymas, kad atvaizdas esąs neaiškus, visuomet buvo suvokiamas kaip priekaištas. Tačiau XVI a. šis žodis turėjo kitą prasmę, nei vėlesniais laikais. Klasikiniame mene bet koks grožis buvo susijęs su visišku formos atskleidimu, o baroko mene absoliutus aiškumas prislopinamas netgi ten, kur siekiama tobulo tikslumo. Atvaizdas paveiksle daugiau nebesutampa su maksimaliu daiktiškuoju aiškumu, priešingai, stengiamasi jo išvengti.

Akivaizdu, kad kiekvienas tobulėjantis menas ieško vis sunkesnių užduočių akims, t. y., kad kai buvo išspręstas aiškus vaizdavimo klausimas, tuomet savaime tampa sudėtingesnė paveikslo forma, o stebėtojui, kuriam paprastumas darosi kiaurai permatomas, ima teikti malonumą painesnių uždavinių sprendimas. Tačiau barokinį paveikslo mįslingumą, apie kurį ruošiamės kalbėti, kaip teikiantį didesnį žavesį šia prasme galima suvokti tik iš dalies. Šis reiškinys yra gilesnis ir visuotinesnis. Kalbama ne apie sunkesnį mįslės įminimą, kurį galop galima atspėti – čia visada lieka kažkas neišaiškinta. Absoliutaus ir santykinio aiškumo stiliai yra viena iš vaizdavimo priešybių, kaip ir iki šiol aptartų sąvokų poros. Jie atitinka dvi iš pamatų skirtingas pasaulėžiūras ir turi kažką daugiau, nei tik siekimą pasunkinus suvokimą padidinti žavesį – baroko laikais senasis formos vaidmuo paveiksle suvokiamas kaip nenatūralus ir jau nebeįmanomas pakartoti dalykas.

Klasikinis menas visas išraiškos priemones priverčia tarnauti tam, kad būtų išgauta kuo aiškesnė forma, o barokas iš pamatų vengia iliuzijos, kad vaizdas esą pritaikytas stebėti ir kad kada nors galėtų būti paaiškintas stebėjimu. Aš sakau „vengiama iliuzijos“, nors iš tikrųjų visuma, žinoma, yra pritaikyta stebėtojui ir jo žiūrai. Kiekvienas tikras neaiškumas yra nemeniškas. Tačiau – paradaksolu – yra ir neaišku-

mo aiškumas. Menas tebėra menas ir tuomet, kai atsisako visiško daiktiškojo aiškumo. XVII a. atrado praryjančios formą tamsos grožį. Judėjimu pagrįstas stilius – impresionizmas – iš pat pradžių siekia tam tikro neaiškumo. Jis atsirado ne kaip natūralistinio suvokimo pasekmė – juk regimybė neperteikia visiškai aiškių vaizdų, bet tik susiformavus skoniui, suvokiančiam plevenantį grožį. Tik todėl impresionizmas ir tapo įmanomas. Jo atsiradimo prielaidos slypi dekoratyvumo, o ne vien imitacinėje plotmėje.

Holbeinas, priešingai, tiksliai žinojo, kad natūraliai daiktai atrodo ne taip, kaip jo paveiksluose, kad kūnų ribos nematomos vienodai aiškiai – taip, kaip jis jas vaizduoja, ir kad realybėje, žiūrint į atskiras formas – papuošalus, nėrinius, barzdą ir pan., šios ribos daugiau ar mažiau pranyksta. Tačiau jis nebūtų sutikęs kriterijumi laikyti įprasto matymo. Jam egzistavo tik vienas – absoliutaus aiškumo grožis. Ir kaip tik šio reikalavimo įtvirtinimą jis laikė meno ir tikrovės skirtumu.

Ir prieš Holbeiną, ir tarp jo amžininkų būta menininkų, kurie mąstė ne taip griežtai, arba, jei norite, moderniau. Bet dėl to nepakinta šis faktas, kad Holbeino kūryba yra aukščiausias šio stiliaus kreivės pakilimo taškas. Tačiau reikėtų pripažinti, jog aiškumo sąvoka negali būti dviejų stilių kokybės vertinimo kriterijus. Čia kalbama apie skirtingus siekius, o ne apie skirtingus sugebėjimus, ir baroko „neaiškumas“ klasikinį aiškumą, praeitą raidos etapą, visuomet laiko prielaida. Kokybinis skirtumas yra tik tarp primityviojo ir klasikinio meno: aiškumo samprata neegzistavo iš pat pradžių, ji turėjo atsirasti palaipsniui.

## 2. PAGRINDINIAI MOTYVAI

Kiekviena forma turi tam tikrus raiškos būdus, kuriais pasiekiamas aukščiausias aiškumo laipsnis. Tam pirmiausia reikia, kad ji būtų kiek įmanoma aiškiau matoma. Bet joks žmogus nesitikės, jog daugiafigūriame istoriniame paveiksle visi žmonės turi būti pavaizduoti aiškiai, netgi jų rankų ir kojų pirštai; griežtas klasikinis stilius to irgi niekuomet nereikalavo, tačiau pažymėtina, kad Leonardo „Paskutinėje vakarienėje“ iš 26 Kristaus ir dvylikos apaštalų rankų nė viena „nepalindo“ po stalu. Lygiai taip pat yra Šiaurėje. Tai galima patikrinti Antverpene esančiame Massyso „Kristaus apraudojime“ arba suskaičiuoti didžiosios Jooso van Cleve's (Marijos mirties meistro) „Pieta“ galūnes: yra visos rankos; Šiaurėje šis dalykas dar reikšmingesnis, nes čia nebūta

tokios tradicijos. Ir priešingai, detaliame Rembrandto portrete „Gelumbininkų sindikai“, kur pavaizduotos šešios figūros, vietoje dvylikos rankų matomos tiktai penkios. Pilnas vaizdas, anksčiau buvęs taisykle, dabar tapo išimtis. Terborchas, vaizduodamas dvi grojančias moteris (Berlynas), išsiverčia tik su *viena* ranka, o Massysas buitiniame paveiksle „Palūkininkas ir jo žmona“, žinoma, pavaizduoja abi rankų poras.

Nepaisant turinio užbaigtumo, klasikinis piešinys visur siekė tokio vaizdavimo, kad būtų galima išsamiai paaiškinti formą. Visos formos verčiamos atskleisti savo būdingąsias savybes. Atskiri motyvai išplėtojami išraiškingais kontrastais. Galima tiksliai išmatuoti visus atstumus. Neatsižvelgiant į piešinio kokybę, kūnai Tiziano paveiksluose „Venera“ ar „Danaja“, lygiai kaip ir Michelangelo „Besimaudančių kareivių“ kūnai, yra didžiausias jokių neatsakytų klausimų nepaliekantis aiškiai atskleistos formos pasiekimas.

Barokas tokio maksimalaus aiškumo vengia. Jis nenori visko išsakyti ten, kur kai ką galima atspėti. Dar daugiau – grožis dabar visai nebesiejamas su visišku aiškumu, bet perkeliamas į tas formas, kurios turi savyje kažką nesuvokiama ir tarsi nuolat išslystantį iš stebėtojo akių. Domėjimasis aiškiai apibrėžta forma pakinta į domėjimąsi beribiu, judančiu reginiu. Tuomet pradingsta ir elementarios frontaliosios bei profilinės žiūros padėtys, išraiškingumo ieškoma atsitiktiniuose aspektuose.

XVI a. piešinys visapusiškai tarnavo aiškumui. Žiūros padėtys čia nebūtinai turi būti aiškios, tačiau kiekvienoje formoje glūdi siekimas atsiverti iki galo. Aukščiausio atsiskleidimo laipsnio galima ir nepasiekti – sudėtingesnio turinio paveiksluose tai neįmanoma – ir vis dėlto niekas nelieka neišaiškinta. Net labiausiai paslėpta forma kažin kokiu būdu įmanoma suvokti, o pagrindinis motyvas būna aiškiausiai matomame taške.

Tai pirmiausia pasakytina apie siluetą. Net iš tipiškos figūros padėties daug ką atimantis rakursinis vaizdas traktuojamas taip, kad siluetas išlieka pakankamai iškalbingas, t. y. išlaiko formos išraiškingumą. „Tapybiškiems“ siluetams, atvirkščiai, būdingas formos skurdumas. Jie liaujasi būti tapatūs formos esmei. Linija išsilaisvino ir įgijo visai savarankišką gyvenimą, dėl to atsirado naujas žavesys, apie kurį jau buvo kalbėta anksčiau (skyriuje apie tapybiškumą). Žinoma, nuolat rūpinamasi, kad akis atrastų reikalingus atramos taškus, tačiau nebenorima manyti, jog vaizdo ryškumas esąs svarbiausias meno kūrinio prin-

cipas. Rėmimasis vien tik aiškumu kelia nepasitikėjimą – jis atrodo tarsi negyvas. O jei kartais atsitinka taip (tarp kitko, retai), kad nuogo kūno siluetas iš tiesų aiškus, pvz., frontaliai, tuomet dvigubai įdomiau stebėti, kaip aiškumą bandoma užtemdyti visomis dėmesį atitraukiančiomis priemonėmis (perkirtimais ir pan.), kitais žodžiais tariant, aiškios formos siluetui siekiama neleisti tapti įspūdžio sukėlėju.

Kita vertus, savaime suprantama, kad ir klasikinis menas ne visuomet gali perteikti reginį visiškai aiškiomis formomis. Juk žiūrint iš tam tikro atstumo medžio lapai visuomet susilies į vieną bendrą masę. Tačiau čia nėra jokio prieštaravimo. Dėl to tik dar labiau paaiškėja, kad aiškumo principo nereikia suprasti vien materialia prasme, bet pirmiausia jį reikia suvokti kaip dekoratyvumo principą. Juk svarbu ne tai, matyti atskiras lapas ant medžio ar ne, o tai, ar ta formulė, pagal kurią apibrėžiama lapija, yra aiški ir vienodai suvokiama. Albrechto Altdorferio medžių masės liudija užgimstantį XVI a. tapybiškąjį stilių, bet joms dar nebūdinga iš tiesų tapybiška maniera, nes atskiri užraitai vis dar vaizduoja aiškiai suvokiamas ornamentines figūras, ko visai nebepasitaiko, pvz., Ruisdaelio tapytame medžio lapų vainike.[13]

XVI a. apskritai nekelia neaiškumo klausimo, o XVII a. pripažįsta jį viena iš meninės raiškos galimybių. Juo remiasi visas impresionizmas. Juk judėjimo, pvz., riedančio rato, vaizdavimas neaiškiomis formomis tapo įmanomas tik tuomet, kai akis išmoko žavėtis tuo, kas ne visai aišku. Tačiau impresionistiniame mene tam tikrą neapibrėžtumo dalį išlaiko ne tik tikrieji judėjimo fenomenai, bet ir *visos* formos. Tad nieko nestebina tai, kad pažangusis menas dažnai grįžta atgal prie pačių paprasčiausių aspektų. Nepaisant to, patenkinami ir reikalavimai suteikti žavesio sąlygiškam aiškumui.

Leonardo sakosi sutinkąs paaukoti netgi ir visuotinai pripažintą grožį, jei jis nors truputėlį kliudytų aiškumui – čia išties atsiskleidžia klasikinio meno sielos gelmės. Leonardo pripažįsta, jog nėra gražesnės žalios spalvos, nei apšviestų saulės medžio lapų žalumas, tačiau tuo pat metu jis įspėja netapyti tokių dalykų, nes tada lengvai gali atsirasti formos aiškumą užtemdančių klaidinančių šešėlių.[14]

Klasikiniame mene šviesa ir šešėliai, kaip ir piešinys (siaurąja prasme), dažniausiai skirti paaiškinti formą. Šviesa apibrėžia atskiras de-

[13] Be kita ko, Altdorferio kūryboje galima įžvelgti raidą nuo neaiškumo didesnio aiškumo link.

[14] Leonardo, *Buch von der Malerei*, ed. Ludwig, 913 (924) ir 917 (892).

tales, padalija ir sutvarko visumą. Barokas, žinoma, negali atsisakyti jos pagalbos, tačiau šviesa šįsyk neskirta vien paaiškinti formą. Kai kur ji išeina už formos ribų, ji gali neapšviesti to, kas svarbu, ir išryškinti šalutinius aspektus: paveikslas pilnas šviesos judėjimo, nebūtinai atitinkančio daiktiškojo aiškumo reikalavimus.

Būna atvejų, kai forma ir apšvietimas akivaizdžiai prieštarauja vienas kitam. Taip atsitinka, kai portrete viršutinė veido dalis slepiasi šešėlyje, o šviesi yra tik apatinė dalis, arba kai, tarkime, vaizduojant Kristaus krikštą šviesa krenta tik ant Jono Krikštytojo, o krikštijamasis pasilieka tamsoje. Tintoretto paveikslai pilni daiktiškumui prieštaraujančio apšvietimo, o kokie savavališki šviesos blyksniai vyrauja Rembrandto jaunystės laikų paveiksluose! Tačiau mums šiuo atveju svarbu ne neįprastos ir iškart į akis krintančios ypatybės, o tos, kurios atrodo kaip savaime suprantamas poslinkis, kuriam amžininkų publika net neskyrė ypatingo dėmesio. Baroko klasikai yra įdomesni nei pereinamojo laikotarpio meistrai, ir brandaus amžiaus sulaukusio Rembrandto darbai mums labiau pamokantys nei jo jaunystės laikų kūriniai.

Nėra nieko paprastesnio už jo ofortą „Vakarienė Emause“ (1654 m.). Akivaizdžiai sutampa apšvietimas ir daiktai. Viešpats Jėzus apgaubtas sieną už jo nugaros apšviečiančia aureole, ant vieno apaštalo šviesa krenta nuo lango, kitas – neapšviestas, nes sėdi prieš šviesą. Neapšviestas ir prie laiptų pirmajame plane esąs berniukas. Ar yra čia kas nors, ko šitaip nebūtų buvę galima atvaizduoti XVI a.? Vis dėlto apačioje, dešiniajame kampe, yra šešėlis – tamsiausias viso oforto šešėlis, uždedantis lakštui barokinį antspaudą. Jis nėra nemotyvuotas – aiškiai matyti, kodėl čia turi būti tamsu, tačiau tai, kad šešėlis niekur nepakartotas, suprantamas kaip kažkas savita, be to, yra šone, o ne centre, suteikia jam svarbią reikšmę: paveiksle iš karto matome šviesos judėjimą, akivaizdžiai nederantį prie šventiškos sėdinčiųjų aplink stalą simetrijos. Visiško aiškumo dėlei reikėtų šį ofortą palyginti su Dürerio kompozicija „Vakarienė Emause“ iš mažųjų medžio raižinių ciklo pasekant, kokiu mastu čia ima gyventi savarankišką gyvenimą daiktiškumo ribas peržengiąs apšvietimas. Rembrandto kūrinyje nėra jokio formos ir turinio prieštaravimo – tai būtų trūkumas, tačiau panaikintas senasis pavaldumo santykis, ir tik su šia nauja laisve scena įgauna baroko epochos gyvenimo dvelksmo.

Viskas, ką paprastai vadiname „tapybišku apšvietimu“, yra išsilaisvinusios iš daikto formos šviesos žaismas – ar tai būtų paskirais švie-



REMBRANDT. *Vakarienė Emause*

suliais žemės paviršių nutvieskiantis audringas dangus, ar šviesos spindulys, prasiskverbęs aukštai pro bažnyčios langus ir lūžtantis ant sienų ir kolonų, kur nišose ir kampuose glūdinčios sutemos ribotą erdvę paverčia beribe ir neaprėpiama. Klasikinis peizažas šviesą pažįsta kaip daiktus suskirstantį elementą; vėliau kai kada imta tam prieštarauti, tačiau naujasis stilius visiškai užbaigtas tampa tik ten, kur šviesai suteikiama sąmoningo iracionalumo. Tada ji nebepadalija paveikslo į atskiras zonas: šviesus plotas, nepriklausantis nuo jokio plastinio motyvo, staiga krinta įstrižai arba blyksi jūros bangose kaip mirguliuojantis švytėjimas. Niekas nebemano, kad tai galėtų kaip nors prieštarauti formai. Dabar tampa įmanomi tokie motyvai, kaip mirgantys ant namo sienos lapų šešėliai. Tai įvyksta ne todėl, kad juos tik dabar pastebėjo,

bet Leonardo dvasios persmelktas menas negalėjo jų panaudoti, nes šių motyvų forma buvo neaiški.

Tie patys principai tinka ir vaizduojant atskirą figūrą. Terborchas nutapė prie stalo skaitančią mergaitę: šviesa krenta ant jos iš už nugaros, slysta smilkiniu, o viena laisvai krintanti garbanėlė meta šešėlį ant lygios plokštumos. Visa tai atrodo labai natūraliai, tačiau klasikinis stilius nepakęstų tokio natūralumo. Tik prisiminkime panašaus turinio pusinių moterų figūrų meistro paveikslus, kur šviesa ir modeliavimas visiškai sutampa vienas su kitu. Beje, laisvumo apraiškų pasitaikydavo visuomet, tačiau jos visada buvo suvokiamos kaip išimtys. Dabar iracionalus apšvietimas tampa norma, ir ten, kur apšvietimas sutampa su daiktų forma, jis atrodo ne pasiektas sąmoningai, bet kaip atsitiktinumas. Impresionizmo paveiksluose šviesos judėjimas įgyja tiek daug energijos, kad menininkai, paskirstydami šviesą ir šešėlius, gali ramiai atsisakyti „tapybiškai“ neaiškių motyvų.

Ardantys formą labai stiprios šviesos efektai ir formą ištirpdanti labai silpna šviesa – tai du klausimai, klasikinėje epochoje laikyti esančiais už meno ribų. Renesanso dailininkai irgi vaizdavo naktį. Tada figūros būdavo uždažomos tamsiai, kartu išlaikant apibrėžtą jų formą, o šįsyk, priešingai, figūros susilieja su visuotine tamsa ir visi kontūrai tampa neryškūs. Skonis ištobulėjo tiek, kad ir šis sąlygiškasis aiškumas buvo pripažįstamas gražiu.

Kolorito istoriją taip pat galima nagrinėti pagal besąlygiškojo ir sąlygiškojo aiškumo sąvokas.

Leonardo, kuris jau tiksliai teoriškai žinojo spalvinius šešėlių atšvaitus ir papildančiąsias spalvas, vis dėlto negalėjo leisti, kad tapytojas šiuos reiškinius perkeltų į paveikslą. Tai labai būdinga. Jis akivaizdžiai baiminosi, kad nenukentėtų daiktų aiškumas ir savarankiškumas. Dėl to jis ir kalba tik apie „tikrą“ daiktų šešėlį, kurį galima sumaišyti tik iš lokalinės daikto ir juodos spalvos.[15] Tapybos istorija nėra vis gilesnio teorinio spalvinių reiškinių pažinimo istorija, spalvų stebėjimus menininkai dažnai vertina visai kitaip, o ne iš natūralistinio požiūrio taško. Tai, kad Leonardo formuluotės tinka tik ribotai, įrodo Tiziano pavyzdys. Tačiau Tiziano ne tik daug jaunesnis – jis ilgu savo kūrybiniu keliu parodo perėjimą į kitą stilių, kur spalva jau iš esmės nebėra kūno priedas, bet reikšmingas daiktams regimumą suteikiantis elemen-

[15] Leonardo, ten pat, 729 (703). Plg. 925 (925) apie „tikrą“ lapijos spalvą: reikėtų nuskinti lapą nuo vaizduosimo medžio ir pagal tą pavyzdį paruošti dažų mišinius.

tas, susiejantis, vieningai judantis ir kiekvieną akimirką kintantis pradas. Dabar mums reikės pasiremti samprotavimais, kurie buvo išdėstyti 1-ajame skyriuje kalbant apie tapybiškąjį judėjimą. Čia reikėtų priminti tik tai, kad baroko laikais žaviu laikytas ir spalvų prislopinimas. Vienodas spalvų aiškumas pakeičiamas daliniu spalvų neaiškumu. Spalva nėra gatava iš pat pradžių; ji tiktai tampa. Lygiai kaip ankstesniame skyriuje aptartas atskirų taškų akcentavimas piešiant, kuriam kaip prielaida reikalingas dalinis formos neaiškumas, taip ir sutelktos spalvos schema neaiškių spalvinių vaizdų pripažinimu remiasi kaip vienu iš paveikslo faktorių.

Ten, kur pagrindas yra klasikinis stilius, spalva tarnauja formai, ir ne tik iš dalies, kaip manė Leonardo, bet ir apskritai: paveikslas žiūrint į jį kaip į visumą spalvomis suskirstomas į smulkesnes dalis, o spalviniai akcentai tuo pat metu yra ir prasminiai kompozicijos akcentai. Greitai dailininkams ėmė labiau patikti šiek tiek perkelti akcentus, o atskirų spalvų išdėstymo anomalijų galima įžvelgti jau ankstesnio laikotarpio kūriniuose, tačiau tikrasis barokas atsiranda tik tuomet, kai spalva visiškai išvaduojama iš pareigos tvarkyti ir aiškinti daiktus. Spalva neprieštarauja aiškumui, tačiau kuo aktyviau ji ima gyventi savarankiškai, tuo mažiau ji tarnauja daiktams.

Vien kartojant tą pačią spalvą skirtingose paveikslo vietose, pasireiškia ketinimas prislopinti koloritą. Žiūrovas susieja draugėn tos pačios spalvos plotus ir taip įžengia į kelią, neturintį nieko bendra su daiktiškąja interpretacija. Paprastas pavyzdys: Tiziano „Karolio V portrete“ (Miunchenas) vaizduoja raudoną kilimą, o Anthonis Moras „Marijos Tiudor portrete“ (Madridas) – raudoną krėslą; abu objektai aiškiai pabrėžti lokaline spalva ir įsimena būtent savo daiktiškuoju aspektu – kaip kilimas ir kaip krėslas. Vėlesni tapytojai tokio įspūdžio stengtųsi išvengti. Garsiuosiuose savo portretuose Velázquezas daug kartų naudoja tą pačią raudoną spalvą vis kitiems daiktams tapyti – rūbams, pagalvėlėms, užuolaidoms, – nuolat ją šiek tiek pakeisdamas; šitaip spalva lengvai pereina į antdaiktiškąją plotmę ir daugiau ar mažiau išlaisvinama iš materialaus pagrindo.

Kuo daugiau esama tonų sąsajų, tuo lengviau vyksta šis procesas. Tačiau savarankišką kolorito poveikį galima sustiprinti ir tą pačią spalvą suteikus visai skirtingos reikšmės daiktams arba, atvirkščiai, spalvos traktuote atskiriant tai, kas daiktiškojoje plotmėje yra vieninga. Cuypo avių banda nevaizduojama kaip izoliuota balkšvai gelsva masė;

jos šviesos tonas tai vienur, tai kitur atitinka dangaus šviesumą, o tuo pat metu kai kurie gyvuliai gali būti atskiriami nuo kitų ir labiau susiejami su ruda žemės spalva (plg. paveikslą Frankfurte prie Maino).

Tokių kombinacijų egzistuoja begalinė daugybė. Tačiau apskritai spalvos intensyvumo efektas nėra būtinai kuo nors susijęs su pagrindiniu daiktiškuoju motyvu. Pieterio de Hoocho paveiksle (Berlynas), vaizduojančiame motiną prie lopšio, spalvinio efekto branduolys – švytinčios raudonos bei šiltos gelsvai rudos sąskambis. Didžiausio pastarosios spalvos intensyvumo pasiekiama vaizduojant durų staktą antrajame plane, o ryškiausia raudona spalva nutapyta ne moters suknelė, bet atsitiktinai ant lovos užmestas sijonas. Tad ryškiausi spalvų žaismo akcentai palieka figūrą visai nuošaly.

To niekas nelaikys nederamu pasikėsinimu į kompozicijos aiškumą, ir vis dėlto tai yra spalvos emancipacija, kuri klasikinėje epochoje būtų buvusi neįmanoma.

Panašiai, bet ne visai tapačiai šis klausimas sprendžiamas tokiuose paveiksluose, kaip Rubenso „Andromeda“ ar Rembrandto „Zuzana“ (abu Berlyne). Antai Zuzaną vaizduojančiame paveiksle numestas besimaudančiosios rūbas iš tolo šviečia savo akinančiu raudonumu, kurį dar sustiprina dramblio kaulo spalvos kūno baltumas, o žiūrovas, nors ir nesuklys dėl daiktiškosios spalvinių dėmių reikšmės ir nė akimirkos neužmirš, kad šitoji raudona dėmė yra sijonas, Zuzanos sijonas, vis dėlto pajus, jog kūrinys labai tolimas visiems XVI a. paveikslams. Tai lemia ne vien piešinio pobūdis. Žinoma, raudoną masę sunku suvokti kaip figūrą, ir žiūrovas vien tapybiškai jaučia, kaip raudona liepsna vienodais lašais rieda žemyn nukarusiais raišteliais ir vėl susirenka apačioje, ugniniame šlepečių klane, bet įspūdį vis dėlto nulemia šios pačiame paveikslo pakraštyje esančios spalvos vienišumas. Ji paveikslui suteikia akcentą, nesutampantį su šia situacija.

Rubensas daiktiškame paveiksle „Andromeda“ irgi jautė poreikį pagyvinti kompoziciją iracionalia barokiška spalvos dėme. Apačioje, dešiniajame kampe, prie akinančiai baltos nuogos frontalios figūros kojų nesutramdomai kyla purpurinis raudonis. Daiktiškuoju atžvilgiu jį lengva paaiškinti – tai numestas aksominis karaliaus dukters apsiaustas, tačiau būtent šioje vietoje esanti tokia ryški spalva stulbina kiekvieną, matuojantį paveikslą XVI a. matu. Stiliaus istorijos požiūriu yra reikšmingas atsiradęs spalvinio akcento stiprumas, visiškai nesusijęs su



PIETER DE HOOCH (1629–po 1684). *Motina*

daiktiškąja jo savininko verte, nes juk kaip tik dėl to spalvai paveiksle atsiranda galimybė savarankiškai mirgėti.

Kaip panašius dalykus perteikė klasikinis stilius, galima išvysti toje pat Berlyno galerijoje Tiziano darbuose; kalbu apie mažosios Roberto Strozzi dukters portretą, kur paveikslo pakraštyje irgi pavaizduotas raudonas pliušas, tačiau šįkart jį visapusiškai stengiamasi palaikyti ir suderinti papildančiomis spalvomis, kad nebūtų jokios persvaros ir atotrūkio. Daiktai paveiksle visiškai priderinti prie paveikslo formos.

Galiausiai neišvengiama pasekmė atsiranda ir erdvinėje figūrų kompozicijoje: grožis daugiau nebesiejamas su visišku aiškumu. Nekankindamas žiūrovo neaiškumu, kuris jį verstų *ieškoti* motyvų, barokas iš esmės sąmoningai *numato* ir tai, kas ne visai aišku, ir tai, kas visai neaišku. Pasitaiko kompozicijų, kuriose svarbiausi dalykai nustumti į antrąjį planą ir išryškinta tai, kas nesvarbu; tai ne tik leistina – to yra siekiama, nors pagrindinis motyvas vis tiek turi būti išryškintas, tegul ir slaptai.

Kaip XVI a. meno teoretiku čia taip pat galima pasiremti Leonardo. Kaip žinoma, mėgstamas baroko tapytojų metodas buvo pernelyg padidinant pirmąjį planą sustiprinti judėjimą gilyn. Tam būtina pasirinkti labai artimą žiūrėjimo tašką: dydžiai tada santykinai mažės gilumos link, t. y. arčiausiai esantys motyvai atrodys nepaprastai dideli. Leonardo taip pat stebėjo šį reiškinį[16], tačiau šis jį domino tik teoriškai, o meninėje praktikoje atrodė nepritaikomas. Kodėl? Todėl, kad nuo jo nukenčia aiškumas. Leonardo atrodė neleistina, kad perspektyviškai vaizduojami daiktai būtų pernelyg atitolinami vieni nuo kitų, jei tikrovėje iš tiesų jie yra arti kits kito. Savaime suprantama, jog kiekvienas atitraukimas gilyn lemia daiktų sumažėjimą, tačiau laikydamasis klasikinio meno pažiūrų, Leonardo siūlo perspektyvinį mastelį mažinti kuo atsargiau ir vengia nuo didelių objektų staiga peršokti prie mažų. Tai, kad vėlesniems tapytojams patikdavo būtent toks metodas, didele dalimi lėmė gilumos efekto siekis, bet čia neabejotinai svarbu ir džiaugsmas sukūrus neaiškų paveikslą. Ryškiausias pavyzdys čia būtų Janas Vermeeris.

Visas tas kombinacijas, kur sankirtomis ir sustūmimais draugėn optiškai glaudžiai susiejami iš tiesų tarpusavyje nieko bendra neturintys daiktai, irgi galima laikyti barokinių neaiškumų pavyzdžiais. Tokios sankirtos egzistavo visuomet. Svarbu tik tai, kiek iš tiesų būtina susieti tai, kas tolima ir artima, tai, kas perkerta ir tai, kas perkertama. Šis motyvas sustiprina ir gilumos efektą, todėl jau buvo paminėtas anksčiau. Tačiau prie jo galima grįžti ir kalbant apie daiktiškąjį aiškumą, nes jo rezultatas visuomet yra stebinantis savitos naujos figūros vaizdas, kad ir kokios pažįstamos būtų atskirų ją sudarančių daiktų formos.

Naujojo stiliaus veidas visiškai aiškiai atsiskleidžia daugiafigūriuose paveiksluose, kai nėra ko tikėtis atpažinti atskiras galvas ar figūras. Klausytojai, Rembrandto oforte apsupę pamokslaujantį Kristų, matomi tik iš dalies. Daug kas dar lieka neaišku. Aiškesnė forma iškyla iš neaiškios, o čia ir glūdi naujasis žavesys.

Pasikeičia ir vidinė vaizduojamų istorijų režisūra. Klasikinio meno tikslas buvo tik aiškiai perteikti motyvą, o barokas, nors ir nenorėdamas būti neaiškus, aiškumui leidžia pasireikšti tik kaip atsitiktiniam šalutiniam rezultatui. Kartais atvirai žaidžiama paslapties žavesiu. Kiekvienam žinomas Terborcho paveikslas „Tėvo pamokymas“. Pavadinimas neatitinka tiesos, nes žiūrint bet kuriuo aspektu svarbiausias

[16] Leonardo, ten pat, 76 (117) ir 481 (459). Plg. 471 (461) ir 34 (31).



GERARD TERBORCH (jaunesnysis, 1617–1681). *Tėvo pamokymas*

paveikslo akcentas – ne tai, ką sėdintis vyras sako stovinčiai priešais jį mergaitei, o tai, kaip mergaitė klausosi jo kalbos. Tačiau čia tapytojas mus palieka likimo valiai. Mergaitė, savo balto atlaso suknele jau savaime sudaranti svarbiausią žvilgsnio traukos tašką, yra nusigręžusi. Tokia vaizdavimo galimybė žinoma tik barokui; XVI a. ji būtų buvusi palaikyta pokštu.

## 3. PASTABOS DĖL TURINIO

Jei aiškumo ir neaiškumo sąvokos buvo vartojamos ne tik dabar, bet pasitaikius progai ir anksčiau, tai dėl to, kad jos iš tiesų susijusios su visais didžiojo proceso veiksniais ir iš dalies sutampa su tapybiškumo ir linijiškumo kontrastų pora. Visiems objektyviai tapybiškiems motyvams būdingas tam tikras apčiuopiamų formų neaiškumas, o tapybiškojo impresionizmo stilius, sąmoningai atsisakantis apčiuopiamosios regimybės, tapo įmanomas tik todėl, kad šis „neaiškumo aiškumas" užsitarnavo teisę egzistuoti mene. Pakanka nurodyti tokius pavyzdžius, kaip Dürerio „Šv. Jeronimas" ir Ostade's „Tapytojo dirbtuvė", ir pajusime, kaip glaudžiai bet koks tapybiškumas susijęs su sąlygišku daiktiškumu. Vienur vaizduojamas kambarys, kur visiškai aiškiai matyti net ir menkiausias daiktelis nuošaliausiame kampelyje, kitur tvyro sienas ir daiktus apgaubiančios sutemos.

Nepaisant to, mūsų aptariama sąvoka neapsiriboja tuo, kas jau buvo pasakyta ankstesniuose skyriuose. Išnagrinėję vyraujančius motyvus, mes ir čia norime pasekti, kaip visiškas aiškumas virsta sąlygišku aiškumu, kaip kinta žiūros taškas. Nesiekdami išsamiai analizuoti atskirų atvejų, vis dėlto tikimės šiuos reiškinius geriausiai paaiškinti tokiu būdu.

Kaip visuomet, pradėti galima nuo Leonardo „Paskutinės vakarienės“. Tai – aukščiausia klasikinio aiškumo pakopa. Forma atskleista tobulai, kompozicija tokia, kad vaizdiniai akcentai joje visiškai sutampa su objektyviaisiais akcentais. Tiepolo, priešingai, akcentus pergrupuoja tipiškai barokiškai: nors Kristus ir deramai išskirtas, tačiau akivaizdu, kad paveikslo judėjimą lemia ne jis, o vaizduojant apaštalus noriai taikyti formos paslėpimo ir užtemdymo principai. Šiai dailininkų kartai klasikinio meno formos aiškumas turėjo atrodyti negyvas. Juk gyvenime scenos negrupuojamos taip, kad viską būtų galima vienodai matyti, o veiksmo turinys nulemtų, kaip išsidėsto grupės. Atsitiktinumo dėka tikrojo gyvenimo bangų mūšoje esminiai motyvai esminiai gali atrodyti ir akiai. Naujasis menas kaip tik ir gaudo šias akimirkas. Tačiau būtų neteisinga šio stiliaus atsiradimo priežastimi laikyti tiktai natūralumo siekį, nes šio natūralizmo buvo galima pasiekti tik tuomet, kai santykinis neaiškumas buvo visuotinai imtas laikyti gražiu motyvu.

Düreriui, taip pat, kaip ir Leonardo, medžio raižinyje „Marijos mirtis“ absoliutus aiškumas atrodė natūralus. Nors vokietis nesiekia jo taip primygtinai kaip italas ir medžio raižiniuose kaip tik yra linkęs leisti linijoms žaisti savarankiškai, nepaisant to, šita kompozicija taip pat yra tipiškas paveiksle esančiųjų objekto ir atvaizdo sutapimo pavyzdys. Bet kuri šviesa – tai ypač svarbu nespalvotoje kompozicijoje – aiškiai apibrėžia tam tikrą formą, o kai bendra visų šviesų visuma sukuria dar vieną savarankišką figūrą, tai ir šis efektas lemtingai priklauso nuo vaizduojamos scenos. Jooso van Cleve’s tapytos „Marijos mirties“ reprodukcija prastesnė už Dürerio kūrinį, tačiau dėl to kalti tiktai trūkstami spalvų atspalviai. Žiūrint į skirtingas spalvas ir jų pasikartojimus, bendras įspūdis kyla ir čia, tačiau kiekviena spalva remiasi tik daiktiškuoju savo pagrindu, ir netgi jos pakartojimai nesudaro vieningo, gyvo elemento, išryškėjančio tai čia, tai ten, – ne, tiesiog šalia raudonos lovatiesės matome tik raudoną baldakimą ir t. t.

Kita karta šiuo atžvilgiu itin skiriasi. Spalva pradeda darytis savarankiška, o šviesa tampa nebepriklausoma nuo daiktų. Su tuo susijęs ir vis

mažesnis siekis vaizduoti baigtinius plastinius motyvus, ir jei neįmanoma visiškai atsisakyti vaizdo aiškumo, tas aiškumas kyla ne tiesiai iš daikto, bet atsiranda tartum nelauktai, kaip laimingas atsitiktinumas.

Savo garsiajame didelio formato oforte Rembrandtas šitaip išvertė į baroko kalbą „Marijos mirtį". Šviesos srautas, užliejantis lovą, įstrižai aukštyn kylantys šviesūs debesys, vienur kitur ryškūs tamsūs kontrastingi akcentai, visuma – tarsi gyvai mirguliuojantis šviesių ir tamsių dėmių raizginys, kuriame nugrimzta atskiros figūros. Vyksmas nėra neaiškus, tačiau nė akimirkos neabejojame, kad šios šviesos bangos liejasi per daiktus, kurie jų nesulaiko. Ofortas „Marijos mirtis", sukurtas dar prieš „Naktinę sargybą", priklauso prie tų kūrinių, kuriuos Rembrandtas vėliau vadino per daug teatriškais. Brandos metais jo vaizduojamos scenos tapo daug kuklesnės. Tai nereiškia, kad jis grįžo prie XVI a. stiliaus – jis nebūtų galėjęs to padaryti net ir norėdamas, tačiau jis atsisakė fantastiškumo. Todėl ir apšvietimas tapo visai paprastas, bet ne toks, kad jame nebebūtų likę paslaptingumo.

Toks yra „Nuėmimas nuo Kryžiaus". Įžymųjį lakštą jau nagrinėjome kalbėdami apie vienovę, o dabar galime pridurti, kad ši vienovė, žinoma, pasiekta vienodo aiškumo sąskaita. Iš visos Kristaus figūros išties įspūdingai atrodo tik sulenkti keliai, o viršutinė kūno dalis beveik pradingsta tamsoje. Iš šios tamsos išnyra Kristui tiesiama ranka, vienintelė šviesi neatpažįstamai tamsos paslėpto žmogaus ranka. Sunkiau ar lengviau, bet galima atpažinti atskiras figūras, atskiros šviesios dėmės iš nakties glėbio išsiveržia taip, kad atrodo sudarančios gyvą tarpusavio ryšį. Pagrindiniai akcentai sudėlioti tiksliai ten, kur to reikia dėstymui, tačiau sutapimas ne akivaizdus, o tarsi atsitiktinis. Visos XVI a. kompozicijos dėl savo begalinio aiškumo palyginti su šia atrodo lyg dirbtinės; tai pasakytina tiek apie visumą, tiek apie atskirą figūrą.

Kuriant „Kryžiaus nešimą" Raffaello atrodė savaime suprantama, kad parpuolęs herojus turi būti pavaizduotas kuo aiškesniu aspektu ir kad tuo pat metu paveiksle jam turi būti skirta vieta, kurios nori aiškumo siekianti vaizduotė. Jis įkomponuotas kaip centrinė pirmojo erdvinio sluoksnio figūra. Rubensas, priešingai, viską įsivaizdavo visiškai kitaip. Dėl judėjimo įspūdžio jis atsisako plokštumos ir tektoniškumo, o iliuziškumas ir neaiškumas jam – būtina gyvumo prielaida. Rubenso paveiksle paremiančio petimi kryžių atleto figūra reikšmingesnė už Kristaus, platūs tamsūs šešėliai nuveikia likusį darbą ir nustumia į



TINTORETTO. *Marijos įvesdinimas į šventyklą*

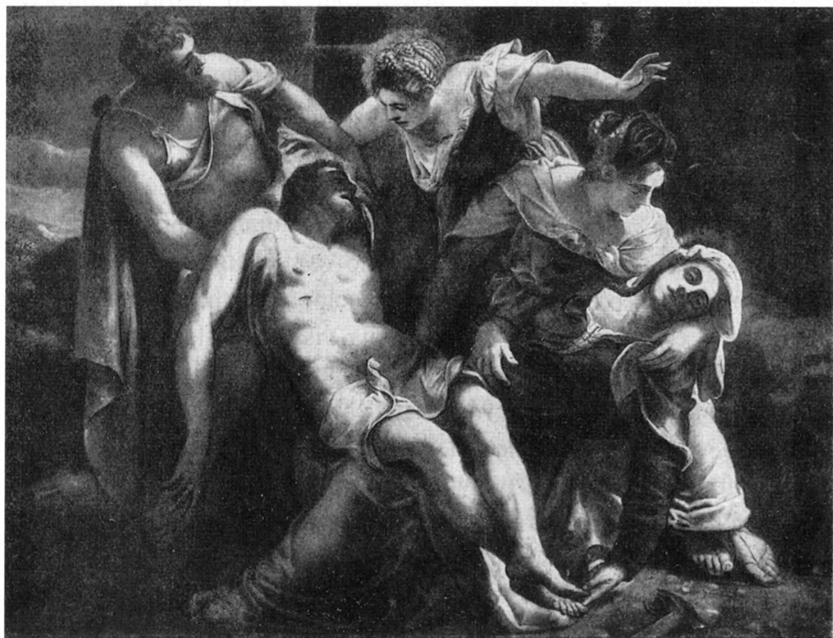
antrąjį planą dvasiškai svarbiausią figūrą, o visą vaizdą tampa sunku suvokti kaip plastinį motyvą. Vis dėlto neturėtume teisės sakyti, kad teisėtas aiškumo noras lieka nepatenkintas. Žiūrovas iš visų pusių nejučia vedamas prie nepastebimos herojaus figūros, ir jėgų netekimo motyvas akims pateikia visa, kas tą akimirką yra svarbiausia.

Tačiau tiesa ir tai, kad toks pagrindinio veikėjo užtemdymas yra tik *vienas* ir veikiau paviršutiniškas šio principo taikymo būdas. Vėlesni menininkai esminius motyvus vaizduoja visiškai aiškiai, tačiau bendras įspūdis išlieka paslaptingai neaiškus, nepaaiškinamas. Pavyzdžiui, gailestingojo samariečio istorijos (taip pat iš „Kristaus kančių" ciklo) negalima pavaizduoti aiškiau, nei tai padarė brandaus amžiaus sulaukęs Rembrandtas 1648 m. tapytame savo paveiksle. Tačiau vaizduojant beveik visus siužetus nėra reikšmingesnio klasikinių reikalavimų griovėjo už Tintoretto.

„Marijos įvesdinimas į šventyklą" – tai toks siužetas, kuriame tam, kad būtų aiškus, figūras reikia išdėstyti pagal išilginę ašį. Tintoretto neatsisakė dvi pagrindines susitinkančias figūras vaizduoti profiliu,

žinoma, vengdamas grynos plokštumos, ir kylančius aukštyn laiptus, kurie savo siluetu niekur neturi išryškėti, vaizduodamas šiek tiek įstrižai, tačiau gilyn į paveikslą ir iš jo besiveržiančioms jėgoms akivaizdžiai atiduodamas persvarą. Pasisukusi nugara į Mariją rodanti moteris ir nenutrūkstančiu srautu į paveikslo gilumą judanti besiglaudžiančių sienos šešėlyje žmonių eilė galėtų vien savo judėjimo kryptimi nustelbti pagrindinį motyvą, net jei jie ir nebūtų tiek daug didesni. Sėdinti ant laiptų figūra taip pat veržiasi į gilumą. Ši erdvine energija trykštanti kompozicija – geras iš esmės plastines priemones naudojančio gilumų stiliaus pavyzdys, be to, joje matome tipišką paveikslo akcentų ir veiksmo akcentų nesutapimą. Keista, kad joje apskritai perteikiamas aiškus dėstymas! Mažoji mergaitė nepradingsta erdvėje. Palaikoma nekrentančių į akis lydinčių figūrų ir vaizduojama ypatingomis aplinkybėmis, nesuteiktomis daugiau jokiai kitai figūrai, ji ir jos santykis su vyriausiuoju kunigu įtvirtinamas kaip visumos branduolys nepaisant to, kad net ir apšvietimas skiria dvi pagrindines figūras. Taigi tokios Tintoretto naujovės.

O kiek daug „Kristaus kūno apraudojimas“, šis vienas stipriausių jo paveikslų, kurio efektą sudaro pora iš tiesų nuostabiai koncentruotų



TINTORETTO. *Kristaus kūno apraudojimas*

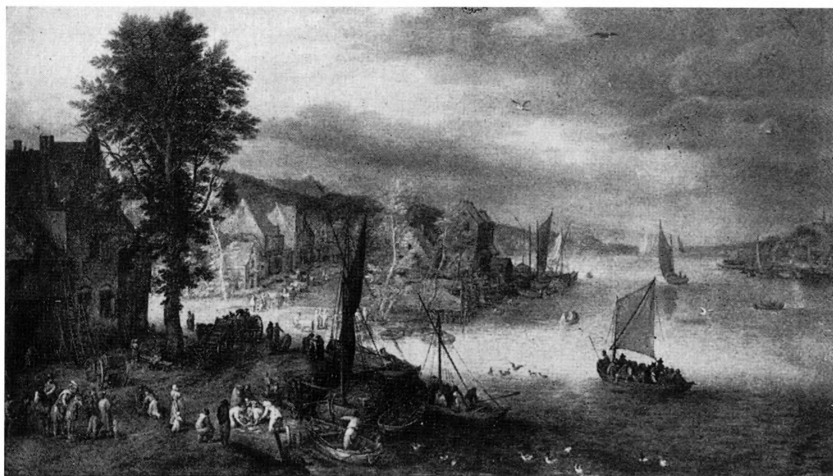


JOOS VAN CLEVE. *Kristaus kūno apraudojimas*

akcentų, gauna iš neaiškiai aiškaus vaizdavimo principo! Ten, kur iki tol kiekvieną formą stengtasi išreikšti vis taip pat aiškiai, dailininkas formas prislopino, išlaisvino, padarė neregimas. Štai ant Kristaus veido krenta plastinių pagrindų visiškai nepaisantis šešėlis, užtat jis leidžia išryškėti kaktos ir smakro fragmentams, kurie be galo daug reiškia, kad susidarytų kančios įspūdis. O kokios iškalbingos bejėgiškai alpstančios Marijos akys! Jų akiduobės pripildytos vientisos tamsos, tarsi jos būtų didelės apvalios skylės. Apie tokius efektus pirmasis mąstė Correggio. O griežtieji klasikai, net kai išraiškingai pateikdavo šešėlį, niekada neišdrįso peržengti formos aiškumo ribų.

Net ir Šiaurėje, kur aiškumas buvo suvokiamas truputį laisviau, garsieji daugiafigūriai paveikslai „Kristaus kūno apraudojimas" gali būti tobulo aiškumo pavyzdžiais. Juk kas neprisimena Quinteno Massyso arba Jooso van Cleve's! Ten nėra nė vienos figūros, kuri nebūtų pavaizduota aiškiai iki smulkiausios detalės, o kiek dar reiškia apšvietimas, kuris neturi jokio kito tikslo, tik sumodeliuoti daiktus.

Šviesos vaidmuo peizaže buvo svarbus siekiant ne klasikinio patikslinimo, bet barokinio užtemdymo. Šviesokaita pradėta plačiai naudoti tik pereinamuoju periodu. Tokie šviesos ir šešėlio ruožai, kuriuos vaizdavo ankstesnių laikų menininkai – tiek kūrę iki Rubenso, tiek ir jo amžininkai (plg. Jano Bruegelio Vyresniojo 1604 m. tapytą „Kaimą



JAN BRUEGEL (vyresnysis). *Kaimas ant upės kranto*

ant upės kranto"), dalydami apibendrina, ir nors jie iš esmės iracionaliai suskaldo visumą, vis dėlto būna aiškūs, mat jie sutampa su atskirais žemės paviršiaus fragmentais. Laisvomis dėmėmis šviesai išsiskleisti visame peizaže leidžia tik brandusis barokas. Dar vertėtų priminti, jog tik tuomet iš esmės tapo įmanoma vaizduoti lapų šešėlius ant mūro sienos ir saulės spindulių persmelktą mišką.

Prie barokinio peizažo savitumų – pereikime prie kitos temos – priklauso ir tai, kad vaizduojamas fragmentas iš tiesų neturi atrodyti suvaržytas objektyvių dėsningumų. Dėl to motyvai nebėra tiesiogiai akivaizdūs ir atsiranda tokių daiktiškosios sferos neįpareigotų aspektų, kuriems peizažinė tapyba yra žymiai tinkamesnis pagrindas nei portretas ar istorinė scena. Toks pavyzdys yra Vermeerio „Delfto gatvė" – niekas čia nepavaizduota iki galo – nei atskiras namas, nei gatvelė. Architektoninės vedutos gali būti labai turiningos daiktiškai, tačiau jos turi atrodyti taip, tarsi iš tiesų visiškai nesistengta perteikti esamos tikrovės. Amsterdamo rotušės vaizdas tampa meniškas arba pateikiant jį perspektyviniu rakursu, arba, jei pastatas vaizduojamas frontaliai, nuvertinant objektyvių detalių tarpusavio santykį. Kalbėdami apie bažnyčių interjerus, kaip senesniojo stiliaus pavyzdį pateiksime konservatyvųjį Neefsą (vyresnįjį): daiktiškai čia viskas aišku, ir nors apšvietimas originalus, tačiau jis iš esmės skirtas išryškinti formas, o šviesa paįvairina vaizdą neatitoldama nuo formos. Pastarojo kontrastas E. de Witte yra moderniojo tipo atstovas: jo paveiksluose apšvietimas yra iš pagrindų iracionalus. Ant grindų, ant sienų, ant kolonų, erdvėje jis tuo



JAN VERMEER VAN DELFT. *Delfto gatvė*

pat metu sukuria aiškumą ir neaiškumą. Pačios architektūros sudėtingumas nieko nereiškia – tai, kas čia vyksta su erdve, kelia akims nesibaigiančius, niekada neišsprendžiamus uždavinius. Viskas atrodo taip paprasta, o vis dėlto taip nėra, nes šviesa, būdama neišmatuojamas dydis, atsiskyrė nuo formos.

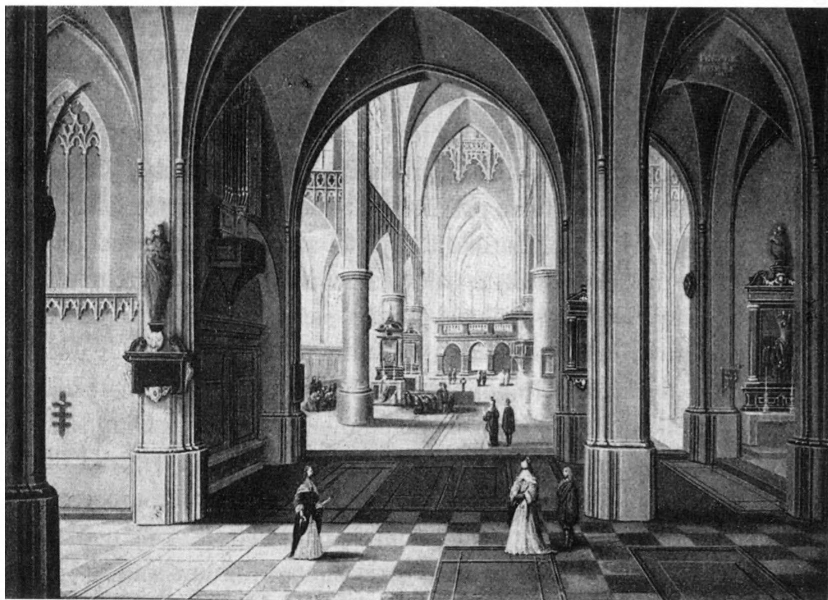
Tam tikrą įspūdžio dalį ir čia lemia žiūrovą patenkinantis formos neužbaigtumas. Žiūrint į visus barokinius piešinius, reikėtų šį neužbaigtą užbaigtumą skirti nuo primityvistų kūriniuose esančio ištobulinto vaizdavimo trūkumo. Baroko atveju tai sąmoningas neaiškumas, o primityvistų darbuose trūksta sąmoningo aiškumo. O pereinamuoju laiku įsivyrauja visiškai aiškaus vaizdo siekis. Geriausias pavyzdys tam parodyti – žmogaus figūra.

Dar kartą grįžkime prie gulinčios nuogos moters figūros – puikaus Tiziano paveikslo, kurio idėją jis perėmė iš Giorgione's. Būtų tikslingiau žiūrėti į šį pakartojimą, o ne į prototipą, nes tik Tiziano darbe kojų pėdos pateiktos originaliai – turiu galvoje tą įdomų motyvą, kai pėdos matyti iš už jas užstojančių kojų. Piešinys atrodo kaip nuostabus formos atsiskleidimas, viskas tarsi veržiasi atverti kuo išsamesnį vaizdą. Esminiai atramos taškai sudėlioti aiškiai ir kiekvienos sudedamo-

sios dalies dydis ir forma tampa akims iškart atpažįstami. Menas čia mėgaujasi aiškumo palaima, greta kurios grožis pats savaime atrodo beveik antraeilės svarbos dalykas. Žinoma, teisingai įvertinti įspūdį gali tik tas, kuris žino ankstesnes jo raidos pakopas ir tai, kaip mažai tokia žiūros maniera buvo būdinga Botticelli ar Piero di Cosimo. Ir ne dėl to, kad būtų trūkę asmeninių gabumų, bet dėl to, kad dar nebuvo visai prabudęs tos menininkų kartos suvokimas.

Tačiau atėjo laikas leistis ir Tiziano saulei. Kodėl XVII a. nebekūrė tokių paveikslų? Ar pasikeitė grožio idealas? Taip, bet ir be to ši vaizdavimo maniera pati savaime tuo metu būtų buvusi laikoma per daug tyčine, per daug vadovėliška. Antai Velázquezo Venera pavaizduota ne visa, nėra normalių formos kontrastų: vienur – perdėjimai, kitur – užmaskavimai. Klubų išlenkimas prieštarauja klasikiniam aiškumui, lygiai kaip ir tai, kad nesama rankos ir kojos. Giorgione's Veneros koja nėra užbaigta – dėl perkirtimo trūksta pėdos ir blauzdos, ir iškart pajuntame, kad stinga kažko esminio, o čia nekrinta į akis netgi daug didesni nuslėpimai. Priešingai, jie daro vaizdą dar žavingesnį, o jei kada nors kūnas pasirodo pavaizduotas visas, kyla įspūdis, jog tai įvyko tik atsitiktinai, o ne panorus įtikti žiūrovui.

Tik bendra klasikinė aiškumo tendencija paaiškina Dürerio žmogaus kūno formų studijas – tokį teorinį darbą, kurio jis pats niekaip negalėjo



PIETER NEEFS (vyresnysis, apie 1578–1660). *Bažnyčios vidus*



EMANUEL DE WITTE (1617–1692). *Bažnyčios vidus*

pritaikyti praktiškai. Raižinys „Adomas ir Ieva" (1504 m.) neatitinka to, ką Düreris vėliau laikė grožiu, tačiau dėl absoliučiai aiškaus piešinio šis lakštas jau priklauso klasikiniam menui. O kai tą pačią temą į vario plokštę perkėlė jaunasis Rembrandtas, jam pats nuopuolio faktas savaime buvo įdomesnis, nei nuogų kūnų atvaizdavimas, todėl gausių šio stiliaus Dürerio kūrinių paralelių galima rasti veikiau vėlyvuosiuose Rembrandto aktuose. Geriausias visai paprasto jo paskutiniųjų metų stiliaus pavyzdys yra „Moteris su strėle". Čia klausimas keliamas visai taip pat, kaip Velázquezo „Veneroje". Svarbiausias dalykas yra ne figūra pati savaime, bet judesys. O kūno judesys yra tik viena paveikslo bangavimo vilnis. Motyvas taip įtaigiai pabrėžtas, kad beveik nebegalvojame apie tai, kiek objektyvaus aiškumo dingo pergrupuojant atskiras dalis, o dėl kerinčio tamsių ir šviesių dėmių ritmo, apimančio kūną, įspūdis toli gražu neapsiriboja vien tik plastine forma. Čia ir slypi vėlyvųjų Rembrandto kompozicijų paslaptis. Daiktai atrodo visai paprasti, tačiau kartu yra tarsi stebuklingi. Visai nebereikia griebtis maskavimo ir dirbtinių neaiškumų; netgi frontalią padėtį ir paprastą daiktišką šviesą vėlyvojoje kūryboje dailininkas geba panaudoti

taip, tarsi būtų kalbama ne apie atskirus daiktus, o apie visumą, kurioje daiktai įgauna kitą pavidalą. Kalbu apie vadinamąją „Žydų nuotaką" (Amsterdamas); čia pavaizduotas vyras, dedantis ranką mergaitei ant krūtinės. Klasikinio aiškumo konfigūraciją čia apgaubia nepaaiškinamumo kerai.

Rembrandto kūrinių mįslę mes visada būsime linkę aiškinti jo spalvų magija ir tuo, kaip jo paveiksluose šviesa tarsi išnyra iš tamsos. Tai nėra visai neteisinga. Tačiau Rembrandto stilius yra tik ypatinga bendro epochos stiliaus atmaina. Bet koks impresionizmas yra paslaptingas turimos formos užtemdymas, todėl ir Velázquezo portretui, blaiviai nutapytam ryškioje dienos šviesoje, gali būti būdingas dekoratyvus balansavimo tarp aiškumo ir neaiškumo žavesys. Formos, žinoma, įgyja savo pavidalą tik šviesoje, „tačiau šviesa yra nepriklausomas, savaiminis elementas, laisvai švytintis virš formų".

## 4. ISTORINĖS IR NACIONALINĖS YPATYBĖS

Italija Vakarų Europai padarė didelę paslaugą, pirmą kartą naujajame mene atgaivinusi tobulo aiškumo suvokimą. Aukštąja piešinio mokykla Italija tapo ne dėl kontūro *bel canto*, o dėl to, kad šiuo kontūru buvo galima tobulai išreikšti formą. Juk tokią figūrą, kaip Tiziano „Gulinti Venera", galima girti visais įmanomais pagyrimais, tačiau nuostabiausia tai, kaip tobulai jos formų melodijoje atsiskleidžia plastinis turinys.



REMBRANDT. *Moteris su strėle*

Žinoma, ši tobulo aiškumo sąvoka renesanso mene egzistavo ne nuo pat pradžių. Kad ir kaip primityvusis menas rūpinosi tikslumu ir aiškumu, nuo pat pradžių aiškių formų jis vis dėlto nepateikia. Šis pojūtis dar nėra prabudęs. Aiškūs dalykai persipina su neaiškiais ne todėl, kad kitaip ne-

pavyksta susidoroti su užduotimi, bet todėl, kad dar nereikalaujama absoliutaus aiškumo. Sąmoningo baroko neaiškumo priešybė ikiklasikinėje epochoje yra tam tikras nesąmoningas neaiškumas, kuris tik paviršutiniškai susijęs su baroko neaiškumu.

Nors Italijoje aiškumo visada siekta kur kas labiau nei Šiaurėje, vis dėlto stebėtina, kokią painiavą pakentė net kvatročento Florencija. Benozzo Gozzoli freskose Medičių namų koplyčioje matomiausiose vietose atsiranda tokių detalių, kaip arklio, kurio visą priekį užstoja raitelis, užpakalinė dalis. Lieka tiktai torsas, kurį nuovokus žiūrovas lengvai gali papildyti, tačiau brandžiojo renesanso menas jį būtų atmetęs kaip optiškai nepakenčiamą. Panaši ir tolesnėse eilėse besigrūdančių žmonių padėtis: kas buvo norėta pasakyti, matome, tačiau piešinys nesuteikia žvilgsniui pakankamai atramos taškų, kurie leistų iš tiesų gerai įsivaizduoti visą paveikslą.

Peršasi priekaištas, kad vaizduojant masines scenas išsamus aiškumas esąs apskritai neįmanomas, tačiau pakanka žvilgtelėti kad ir į Tiziano paveikslą „Marijos įvesdinimas į šventyklą“, ir suvoksime, ką galėjo pasiekti činkvečentas. Šiame paveiksle taip pat yra daug žmonių, čia neapsieinama be užstojimų ir perkirtimų, tačiau vaizduotė vis dėlto patenkinama. Čia esama to paties skirtumo, kuris skiria Botticelli ar Ghirlandaio figūrų susigrūdimą nuo aiškios Romos činkvečento dailininkų įvairovės. Pakanka prisiminti, kaip pavaizduota liaudis Sebastiano paveiksle „Lozoriaus prisikėlimas“.

Kontrastas taps dar akivaizdesnis, jei nuo Šiaurės dailininkų Holbeino ir Dürerio nusigręšime atgal į Schongauerį ir jo kartą. Paveikslo aiškumo linkme Schongaueris dirbo daugiau nei visi kiti, o XVI a. išlavintam žiūrovui vis dėlto iš tiesų kankinančiai sunku painiame jo formų raizginyje išskirti esmę ir iš supainiotų bei išsklaidytų formų susikurti visumos vaizdą.

Kaip iliustraciją to, kas pasakyta, pateiksiu „Kryžiaus kelio“ ciklo graviūrą „Kristus prieš Aną“. Pagrindinis herojus čia šiek tiek suplotas, tačiau kalbėsime ne apie tai. Šit virš sukryžiuotų jo rankų išnyra dar viena ranka, laikanti ant kaklo užmestą virvę – kieno ji? Žiūrovas ieško ir randa antrąją ranką su geležine pirštine, šalia Kristaus alkūnės gniaužiančią alebardą. Viršuje prie peties matyti šalmuotos galvos fragmentas. Tai ir yra rankų savininkas. Labai įdėmiai įsižiūrėjus matyti koja su geležiniais įtvarais, užbaigianti figūrą iš apačios.



MARTIN SCHONGAUER. *Kristaus suėmimas*

Mūsų nuomone, čia akims keliama neįmanoma užduotis sudėlioti tokius *membra disjecta*, bet XV a. buvo manoma kitaip. Žinoma, yra ir ne tokių fragmentiškų vaizdų, o mūsų pavyzdys remiasi tik viena antraeilės svarbos figūra, tačiau ši figūra tiesiogiai susijusi su kenčiančiu pagrindiniu šios scenos herojumi.

Ir priešingai – kaip paprastai ir natūraliai figūros išsidėsto viena greta kitos panašioje Dürerio pavaizduotoje scenoje (vario graviūra „Kristus prieš Kajafą“). Figūros atsiskiria be jokio vargo, kiekvienas motyvas aiškus tiek imant kartu, tiek atskirai, jis lengvai ir patogiai suvokiamas. Įsitikiname, kad čia įvyko matymo reformacija, tokia pat reikšminga dailei, kaip ir aiški Lutherio kalba mąstymo raidai. O Holbeinas Dürerio atžvilgiu atrodo kaip pažado išsipildymas.

Tokios paralelės, žinoma, tėra tik lengviau suprantami pasakymai, apibūdinantys tiek atskirų formų piešimo, tiek ir scenų režisavimo

pasikeitimą. Tačiau šalia viso to, ką XVI a. nuveikė, siekdamas objektyvaus aiškumo, dar prisideda reiklumas reginio aiškumui subjektyviąja prasme, siekimas, kad prasminis paveikslo įspūdis visiškai sutaptų su jo daiktiškuoju turiniu. Vienu iš baroko savitumų pavadinome tai, kad paveikslo akcentai ir daiktiškieji akcentai yra atskirti vienas nuo kito arba mažių mažiausiai daikto keliamą įspūdį lydi efektas, neparemtas tuo daiktu. Panašus nenumatytas rezultatas būna ir ikiklasikiniame mene. Piešinys rezga savo tinklą nepriklausomai nuo daiktų. Vėlyvieji Dürerio raižiniai savo dekoratyvumo poveikiu nėra skurdesni už ankstesniuosius, tačiau šis poveikis visiškai nulemtas daiktiškųjų motyvų, kompozicija ir apšvietimas skirti pabrėžti daiktiškąjį aiškumą, tuo tarpu ankstyvuosiuose jo raižiniuose dar neskiriami daiktiški ir nedaiktiški efektai. Nenuginčijama tai, kad italų menas buvo „apvalantis“, tačiau italai niekuomet nebūtų tapę pavyzdžiu, jei nebūtų susidūrę su giminiška stichija. Šiauriečių fantazijai visuomet buvo būdingas ypatingas sugebėjimas atsiduoti linijų ir dėmių žaismui – savitai jos gyvumo išraiškai. Italų fantazija santūresnė. Ji nežino pasakų.

Nepaisant to, dar brandžiojo Italijos renesanso metu iškyla Correggio, kurio kūrybos magneto rodyklė stipriai nukrypsta nuo aiškumo poliaus. Jis nuosekliai ieško, kaip daikto formą padaryti neaiškia ir susipynimais bei klaidinančiais motyvais žinomiems objektams suteikti naują, kitokią išvaizdą. Draugėn susiejama tai, kas nepriklauso vienas kitam, atskiriama tai, kas susiję. Neprarasdamas ryšio su savo meto idealu, šis menas visiškai sąmoningai apeina absoliutų aiškumą. Šį toną perima Baroccio, Tintoretto. Klostės perkerta figūrą būtent ten, kur tikimės pamatyti aiškų vaizdą. Aiškiausiai išryškinama kaip tik *ta* forma, kuri nėra svarbiausia. Nereikšmingi objektai padidinami, reikšmingi sumažinami, maža to, kai kur žiūrovui ruošiamos tikros žabangos.

Beje, tokie klaidinimai nėra galutiniai šio tipo pasiekimai, o tik pereinamojo laikotarpio apraiškos. Pakartosime tai, kas jau žinoma: tikrasis baroko tikslas yra išgauti nepriklausomą nuo daiktiškumo bendrą įspūdį – nesvarbu, ar jį sukeltų formos, ar šviesos, ar spalvų judėjimas. Tokio pobūdžio efektus ypač jautriai suvokė Šiaurės menininkai. Tiek Dunojaus, tiek ir Nyderlandų meistrų kūryboje jau XVI a. pradžioje matome stulbinančiai laisvas paveikslų kompozicijas. Pieteris Bruegelis pagrindinę temą vaizduoja visai mažą ir nežymią („Kryžiaus nešimas“, 1564 m., „Pauliaus atsivertimas“, 1567 m.) – tai būdinga per-

einamojo laikotarpio išraiška. Lemia bendrasis sugebėjimas atsiduoti vien regimybei, neatsižvelgiant į daiktiškąsias objektų vertes. Tokį polinkį matome, kai nepaisant visų optinio racionalumo reikalavimų priekinis planas vaizduojamas taip padidintas, kaip jis atrodo žiūrint iš arti. Panašus ir sugebėjimas suvokti pasaulį kaip spalvinių dėmių eilę. Ten, kur taip būna, įvyksta didžioji metamorfozė, kuri yra tikrojo Vakarų Europos meno raidos esmė – tuo šio paskutinio skyriaus svarstymai susiję su pirmuoju skyriumi.

Kaip žinoma, XIX a. iš šių prielaidų padarė daug tolesnių išvadų, tačiau tik po to, kai tapyba dar kartą pradėjo viską nuo pat pradžių. Apie 1800-uosius įvykęs grįžimas atgal prie linijos, aišku, reiškė ir grįžimą prie daiktiškojo paveikslo vaizdo. Žiūrint iš šio taško, baroko menas buvo įvertintas taip, kad turėjo būti sutriuškintas, nes kiekvienas ne tiesiogiai iš vaizduojamo dalyko prasmės kylantis efektas būdavo atmetamas kaip manieringumas.

## ARCHITEKTŪRA

Aiškumas ir neaiškumas, kaip juos čia suprantame, yra dekoratyvumo, o ne imitavimo sąvokos. Egzistuoja tobulai aiškios, besąlygiškai suvokiamos formos grožis, o greta – toks grožis, kurio priežastis yra kaip tik nevisiškas suvokimas, paslaptingumas, niekuomet iki galo neatskleidžiantis savo veido, nenuspėjamumas, kuris kiekvieną akimirką atrodo kitoks. Vienas jų būdingas klasikinei, kitas – barokinei architektūrai ir ornamentikai. Vienur – iki galo matomos nepralenkiamo aiškumo formos, kitur formos sudarytos nors ir gana aiškiai, kad neimtų nerimauti akys, bet ir ne taip aiškiai, kad žiūrovas viską suprastų iki galo. Būtent toks buvo gotikos perėjimas į vėlyvąją gotiką, klasikinio renesanso – į baroką. Netiesa, kad žmogų džiugina tik absoliutus aiškumas: labai greitai nuo to, kas aišku, jį atitraukia tai, kas niekada visiškai neatsiveria ir ko negalima pažinti iki galo. Kad ir kokios įvairialypės yra poklasikinio stiliaus atmainos, visoms joms būdinga ta keista savybė, kad vaizdas visada turi kažką, kas išsprūsta iki galo nesuvokus.

Žinoma, kiekvienas pirmiausia rūpinasi didesne formų įvairove – kaip tiek architektoninius, tiek ornamentinius motyvus išreikšti kuo puošniau, nes akys iš prigimties siekia sunkesnių užduočių. Tačiau

vien tik atskyrus paprastesnes regėjimui keliamas užduotis nuo sunkesnių esmė dar ne atskleidžiama: juk tai dvi iš pagrindų skirtingos meno rūšys. Svarbu ne tai, ar ką nors galima suvokti lengviau ar sunkiau, bet tai, ar galima suvokti visiškai, ar tik iš dalies. Barokinis fragmentas, pavyzdžiui, Ispanų laiptai Romoje, kad ir kiek kartų į jį žiūrėtume, niekada neįgaus tokio aiškumo, kokį iškart pajuntame, žiūrėdami į renesansinį pastatą: jie išlaiko savo paslaptį, net jei įsimintume visas jų formas.

Po to, kai klasikinė architektūra tarėsi radusi tobuliausią sienų ir jų suskirstymų, kolonų ir antablementų, atraminių ir paremiamų elementų išraišką, atėjo metas, kai visos šios formuluotės imtos laikyti prievartinėmis, sustingusiomis ir negyvomis. Kinta ne atskiros detalės, bet pats principas. Naujasis credo skelbia, kad daugiau nebeįmanoma sukurti gatavo galutinio rezultato, kad architektūros grožį sudaro vaizdo neužbaigtumas, kad ji, amžinas tapsmas, gali pasitikti žiūrovą vis naujais pavidalais.

Racionalias renesanso formas pakeitė ne besimėgaujantis visais įmanomais perstatymais vaikiškas žaidimo geismas, o noras sulaužyti uždaros savyje formos ribotumą. Dažnai sakoma: iš senųjų formų esą buvo atimta prasmė ir jos savavališkai naudotos toliau tik dėl „gryno efekto". Tačiau ši savivalė turi labai aiškų tikslą: nuvertinus atskirą aiškią daikto formą atsiranda paslaptingo visuotinio judėjimo įspūdis. Ir nors senoji formų prasmė dingsta, vis dėlto tai nesukuria beprasmybės. Šįsyk architektoniško gyvumo idėjos, kurią įkūnija Drezdeno Cvingeris, beveik nebeįmanoma apibūdinti tais pačiais žodžiais kaip Bramante's pastato. Paaiškinsime šį santykį palyginimu: nesuvokiamas baroko jėgos srautas sutinka su apibrėžtą formą įgavusia renesanso jėga kaip apšvietimas Rembrandto kūriniuose su Leonardo apšvietimu: pastarasis modeliuoja tiksliomis, aiškiomis formomis, o pirmasis leidžia šviesai plūsti paveikslu paslaptingai šmėsčiojančiais srautais.

Kitaip tariant, klasikiniu aiškumu vadinamas vaizdavimas iki galo išreikštomis, nekintančiomis formomis, o barokiniu neaiškumu – formos laikymas kintančiu, tampančiu elementu. Visi klasikinės formos pertvarkymai, kai pridedama sudėtinių dalių, visi senosios formos iškraipymai į beprasmiškai atrodančias kombinacijas priklauso tam pačiam požiūrio taškui. Absoliutus aiškumas susijęs su figūros sąstingiu, kurio barokas iš principo vengė kaip nenatūralaus dalyko.

Architektūroje visada egzistavo sankirtos. Tačiau yra skirtumas, ar jos laikomos neesmine šalutine kompozicijos pasekme, ar pabrėžtas jų dekoratyvumas.

Barokas mėgsta sankirtą. Barokas ne tiktai regi formą priešais formą, kertančią priešais kertamą, bet ir mėgaujasi iš sankirtų atsirandančia nauja konfigūracija. Todėl keičiant žiūros taškus kurti sankirtas gali ne vien tik žiūrovas: jos kaip neišvengiama duotybė egzistuoja jau architektoniškame plane.

Bet kuri sankirta formos vaizdą padaro neaiškų. Stulpų ar kolonų perkirsta empora, savaime suprantama, yra ne tokia aiški kaip tuomet, jei ji būtų atvira žvilgsniui. Tačiau jei žiūrovas tokioje patalpoje – prisiminkime kad ir Vienos dvaro biblioteką ar Andechso prie Amerzė vienuolyno bažnyčią – jaučiasi verčiamas kaitalioti žiūros vietą, taip yra ne dėl to, kad jam reikia išsiaiškinti paslėptą tikrąjį paslėptos formos pavidalą, – ji yra aiški tiek, kad niekuo nekeltų nerimo; apžiūrinėjama vaikštant veikiau dėl to, kad sankirtos sukuria vis naujus vaizdus. Jo tikslas negali būti kaip nors netyčia išsiaiškinti paslėptą formą – to daryti jis visai ir nesistengia, bet kiek įmanoma įvairiapusiškiau suvokti potencialiai egzistuojančius aspektus. Tačiau ši užduotis begalinė.

Tas pats kai ką apribojant pasakytina ir apie barokinius ornamentus. Barokas atsižvelgia į sankirtas, t. y. į neaiškius ir todėl nepastovius aspektus netgi ten, kur architektoninė konstrukcija žiūrint frontaliai jų visiškai neturi.

Jau anksčiau buvo kalbėta apie tai, kad barokas vengia klasikinio frontalumo. Šį motyvą čia reikia dar kartą aptarti aiškumo aspektu. Nefrontali perspektyva visuomet lengvai sukuria sankirtas, tačiau ji sukelia optinių neaiškumų jau vien dėl to, kad iš dviejų vienodų dalių (kiemo ar bažnyčios interjerų) viena neišvengiamai atrodys didesnė už kitą. Ši apgaulė niekam neatrodys nemaloni. Priešingai: juk žinoma, kaip daiktas atrodo iš tikrųjų, ir todėl iškreiptas jo vaizdas bus laikomas laimėjimu. Barokinių pilių statybos dispozicijos, kai, tarkime, tarpusavyje susijusių pastatų eilė plačiu pusračiu išsidėsto aplink centrinį pastatą (pavyzdžiui, Nimfenburgo pilis), skirtos suvokti vien taip. Juk frontali perspektyva pateikia patį netipiškiausią vaizdą. Turime teisę taip vertinti remdamiesi ne tik amžininkų piešiniais, bet ir atsižvelgdami į prie pilies vedančių gatvių išdėstymą. Visų šių kompozicijų prototipu reikia laikyti Bernini aikštę su kolonadomis priešais Šv. Petro baziliką.

Kadangi klasika yra apčiuopiamųjų vertybių menas, jos širdžiai turėtų būti labai artima šias vertybes parodyti tobulai aiškiai matomas: puikių proporcijų erdvės ribos suvokiamos visiškai aiškiai, dekoracijos matyti iki paskutinės linijos. Barokas, kuriam taip pat pažįstamas gryno *regimojo* vaizdo grožis, atvirkščiai, gali atsiduoti paslaptingam formos miglotumui, užmaskuotam aiškumui. Juk iš tiesų jo idealas visiškai įsikūnyti gali tik tokiomis aplinkybėmis.

Renesansinių patalpų, kurių poveikį labiausiai lemia geometriniai santykiai, grožis skiriasi nuo veidrodinės rokoko salės grožio ne tik apčiuopiamumo ir neapčiuopiamumo, bet kartu ir aiškumo bei neaiškumo skirtumu. Veidrodinė salė yra ypač tapybiška, tačiau ir ypač neaiški. Tokie kūriniai perša prielaidą, kad absoliučiai pasikeitė vaizdo aiškumo reikalavimai, kad egzistuoja ir neaiškumo grožis, – klasikai tai skamba paradoksaliai. Žinoma, neaiškumas įmanomas tik iki tam tikros ribos, kad jis neimtų kelti nerimo.

Klasikos mene grožis ir absoliutus matomumas yra tapatūs dalykai. Čia nerasime jokių paslaptingų prošvaisčių, pritemdytų gelmių, jokių atskirai nesuvokiamų dekoracijų mirgėjimo. Viskas atsiveria visiškai ir iš pirmo žvilgsnio. Barokas, priešingai, vaizduodamas visą formą, iš principo vengia atverti ir jos ribotumą. Į to meto bažnyčias įleidžiama šviesos, kuri yra ne tik naują reikšmę turintis faktorius – tai pavadintume tapybišku motyvu, – bet ir pačios patalpos formuojamos taip, kad jose išliktų kažkas neįžvelgiama ir neišsprendžiama. Savaime suprantama, jog ir Bramante's Šv. Petro bazilika iš jokio taško nematoma visa, tačiau žiūrovas visada žino, ko laukti. Dabar atsižvelgiama į įtampą, kuri niekada neturi visiškai išsisklaidyti. Nėra išradingesnio stulbinančių erdvinių kompozicijų meno už XVIII a. vokiečių baroką, ypač didžiųjų vienuolynų bažnyčių pietinėje Vokietijoje. Tačiau toks paslaptingumo efektas buvo pasiektas net labai nedidelėse patalpose.



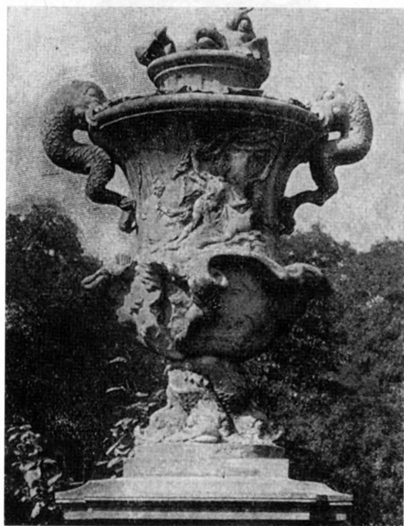
HANS HOLBEIN (jaunesnysis).
*Ąsotis* (W. Hollaro graviūra)

Tokia yra neišsemiamo peno fantazijai teikianti brolių Asamų Šv. Jono Nepomuko koplyčia Miunchene.

Palyginti su primityvistais, brandžiojo renesanso meno naujovė buvo ta, kad naudojama tik tiek ornamentų, kiek jų galima suvokti žvilgsniu aprėpiant visumą. Barokas laikosi to paties principo, tačiau pasiekia kitokių rezultatų, nes tuomet daugiau nebereikalaujama besąlygiško, visas detales išsaugančio vaizdo aiškumo. Rezidencijos teatro Miunchene dekoracijų nereikia apžiūrinėti atskirai. Akys aprėpia pagrindinius motyvus, tarp jų lieka neaiškių zonų, ir architektas visiškai nemanė, jog formą reikėtų aiškintis apžiūrint ją įdėmiau. Primygtinai žiūrint akys užčiuoptų tik tuštumą, o šio meno siela atsiveria tik tam, kas įstengia atsiduoti užburiančiam visumos mirgėjimui.

Visu tuo iš tiesų nepasakome nieko naujo, tik apibendriname ankstesnius svarstymus apie daiktiškąjį aiškumą. Juk sąvoka „barokas" tam tikrą neaiškumą reiškė kiekviename skyriuje.

Kad keltų viską persmelkiančio savarankiško judėjimo įspūdį, tapybiško paveikslo formos susivienyti gali tik tuomet, kai jų vertė pabrėžiama ne pernelyg ryškiai. Tačiau kas gi tai, jei ne daiktiškojo aiškumo sumažinimas? Jis sieka taip toli, kad atskiras dalis visiškai pasiglemžia tamsa. Tapybiškumo principo atžvilgiu tai turėjo būti labai pageidautina, o į daiktiškumą kreipiamas dėmesys visiškai tam nekliudė. Taigi ankstesniosios sąvokų poros pasipildo dabar aptartąja. Tai, kas suskirstyta dalimis, yra aiškiau už tai, kas nesuskirstyta, tai, kas apribota – aiškiau už tai, kas neribota, ir t. t. Vadinamojo „smukusio" meno motyvų neaiškumą nulėmė lygiai toks pat meninis būtinumas, kaip ir sutinkamas klasikiniame mene.



*Vaza Švarcenbergo sode.* Viena

Visas mūsų nagrinėjimas paremtas prielaida, jog formų aparatas vienur ir kitur yra tas pats. Forma pati savaime turi būti tobulai pažįstama, kad jai būtų galima suteikti naują pavidalą. Net ir sudėtingiausi baroko frontonų išlinkimai mena pirmines formas, skirtumas tik tas, kad senosios formos, kaip

ir senieji fasadų ir patalpų pavidalai, daugiau nebelaikomos iš tiesų gyvomis.

„Grynosios“ formos vėl atgijo tik naujojo klasicizmo laikais.

Norėdami iliustruoti visą šį skyrių, pateiksime ne ką kita, o dviejų indų sugretinimą: tai Holbeino nupieštas ąsotis (W. Hollaro graviūra) ir rokokinė vaza iš Švarcenbergo sodo Vienoje. Vienur – visiškai atviros formos grožis, kitur – grožis to, kas niekada nesuvokiama iki galo. Plokštumų modeliavimas ir jų pripildymas čia yra tiek pat svarbūs, kiek ir kontūro linija. Holbeino piešinyje plastinė forma telpa į visiškai aiškų ir visiškai išsamų siluetą, o ornamentinis raštas ne tik tiksliai ir gausiai pripildo pagrindiniu aspektu pateiktą plokštumą, bet ir apskritai jo poveikį lemia visas apžvelgiamas vaizdas. Rokoko menininkas, priešingai, iš principo vengė to, ko čia buvo siekiama: į jo kūrinį galima žiūrėti, kaip tik nori, tačiau formos visiškai suvokti ir užfiksuoti niekada nepavyks, o „tapybiškasis“ vaizdas žvilgsniui išlieka beribis.

# PABAIGOS ŽODIS

## 1. IŠORINĖ IR VIDINĖ MENO ISTORIJA

Vadinti meną gyvenimo veidrodžiu nėra vykęs palyginimas, ir todėl tyrinėjimui, meno istoriją traktuojančiam vien kaip išraiškos istoriją, gresia pavojus tapti nepataisomai vienpusiškam. Galima pateikti bet kokius argumentus turiningumo naudai, tačiau būtina paisyti to, kad „išraiškos organizmas“ ne visada buvo toks pat. Žinoma, bėgant laikui menas vaizduoja nevienodus dalykus, tačiau vien tai nelemia besikeičiančio jų pavidalo: keičiasi pati kalba, jos gramatika ir sintaksė. Skirtingose vietose ne tik būna skirtingai kalbama – šią ypatybę konstatuoti lengva, – tačiau meninė kalba apskritai vystosi savitai, o ryškiausi individualūs talentai tam tikru laikotarpiu jai gali suteikti tik tam tikrą, ne per daug nuo visuotinių galimybių nutolusią išraiškos formą. Čia veikiausiai bus prieštaraujama, esą savaime suprantama, jog išraiškos priemonės susikuria tik palaipsniui. Tačiau omenyje turima ne tai: juk jų pobūdis kinta ir tobulai išplėtojus išraiškos priemones. Kitaip tariant, pasaulio turinys žiūrai kristalizuojamas ne vienoje pastovioje formoje. Arba grįždami prie pirmojo įvaizdžio tarkime: žiūra yra ne veidrodis, kuris visuomet liktų tas pats, bet gyva savo istoriją turinti ir daug raidos etapų perėjusi suvokimo jėga.

Taigi remiantis klasikinio ir barokinio tipų kontrastu čia ir yra aprašytas šis žiūros formų pasikeitimas. Norėjome analizuoti ne XVI ir XVII amžių meną – jis yra daug įvairesnis ir gyvesnis, – bet schemą, matymo ir formos galimybes, kurių tiek vienu, tiek kitu metu laikėsi ir turėjo laikytis menas. Pateikdami pavyzdžius, mes, žinoma, negalėjome elgtis kitaip, ir turėjome remtis tam tikrais meno kūriniais, tačiau visa, kas buvo pasakyta apie Raffaello ir Tiziano, Rembrandtą ir Velázquezą, turėjo nušviesti bendrą raidos kelią, o ne iškelti ypatingas pasirinktojo kūrinio savybes. Tąsyk reikėtų kalbėti daugiau ir tiksliau. Antra vertus, tyrinėjant neišvengiamai tenka remtis reikšmingiausiais

aspektais: juk raidos kryptis visų aiškiausiai matyti tikruosiuose proceso lyderiuose – ryškiausiuose kūriniuose. Kitas klausimas, kiek teisėtai apskritai galime kalbėti apie du tipus. Viskas tėra perėjimas, ir sunku prieštarauti tam, kas istoriją laiko begaline tėkme. Na, o dėl mūsų intelektualinės savisaugos reikia beribį įvykių srautą sugrupuoti į keletą svarbiausių kategorijų.

Visas mūsų aptartas vaizdinių kaitos procesas buvo suskirstytas į penkias sąvokų poras. Jas galima vadinti požiūrių kategorijomis, nebijant jas supainioti su Kanto kategorijomis. Nors joms akivaizdžiai būdinga panaši tendencija, vis dėlto jos pagrįstos ne tuo pačiu principu. Kanto mąstymui jos pasirodytų pernelyg atsitiktinai surankiotos. Visai įmanoma, jog čia galėjo būti išskirta ir daugiau kategorijų – tiesiog aš jų neatpažinau, o čia pateiktosios nėra tokios giminiškos, kad jų nebūtų galima įsivaizduoti šiek tiek kitokiu deriniu. Vis dėlto jos tam tikru mastu lemia viena kitą ir, jei tik nesuprasime tokio pasakymo paraidžiui, jas galima vadinti penkiais skirtingais požiūriais į tą patį dalyką. Linijinis plastiškumas susijęs su kompaktiškais plokštumų stiliaus erdvės sluoksniais ir lygiai taip pat tektoniškasis uždarumas yra iš prigimties giminiškas sudedamųjų dalių savarankiškumui ir perregimam aiškumui. Antra vertus, dalinis formų aiškumas ir vienovės efektas su vertės netekusiomis atskiromis dalimis savaime susijęs su atektoniškumu ir aiškiausiai priskirtinas impresionistiniam ir tapybiškajam suvokimui. O jei kam pasirodytų, jog gilumų stilius šiai šeimai nepriklauso, galima paprieštarauti, kad šio stiliaus gilumos įtampa remiasi vien optiniais efektais, kurie yra svarbūs tik akims, o ne plastikos pojūčiui.

Tai, kas pasakyta, galima ir patikrinti: vargu ar tarp mūsų pateiktų iliustracijų rastume vieno ar kito požiūrio taško neiliustruojantį kūrinį.

## 2. IMITAVIMO IR DEKORATYVUMO FORMOS

Visas penkias sąvokų poras galima aiškinti tiek iš dekoratyvumo, tiek iš imitavimo taško. Egzistuoja tektoniškumo grožis ir tektoniškumo tiesa, tapybiškumo grožis ir tam tikras pasaulio turinys, kurį galima pavaizduoti tapybiškai ir tik tapybiškai ir t. t. Tačiau neturėtume pamiršti, kad mūsų kategorijos tėra tik formos – suvokimo ir vaizdavimo formos, ir kad dėl šios priežasties jos tam tikra prasme bus neišraiškingos. Čia kalbama tiktai apie schemą, kurioje grožis gali

įsikūnyti tam tikru pavidalu, tik apie indą, į kurį įsilieja gamtos keliami įspūdžiai ir kuriame jie yra suvokiami. Jei tam tikro laikotarpio suvokimo forma yra tektoniškosios pakraipos, kaip XVI a., to dar toli gražu nepakanka Michelangelo ar Fra Bartolomeo figūrų bei paveikslų tektoniškajai jėgai paaiškinti. Tam iš pradžių reikia, kad schemai savo turinį suteiktų individualus suvokimas. Tai, apie ką kalbame, dėl savo santykinio neišraiškingumo atitinkamos epochos žmonėms buvo savaime suprantama. Kai Raffaello kūrė kompozicijas Farnezių vilai, jis apskritai negalėjo mąstyti kitaip, tik užpildyti plokštumas „uždarų" formų figūromis, o kai Rubensas piešė vaikų eiseną su vaisių vainikais, „atvira" forma, kai figūros netelpa į turimus rėmus, buvo lygiai taip pat vienintelė įmanoma, nors abiem atvejais imama ta pati žavesio ir gyvenimo džiaugsmo tema.

Meno istorijoje atsiranda neteisingų vertinimų, kai tyrime remiamasi įspūdžiu, kurį mums kelia draugėn sudėti skirtingų epochų kūriniai. Skirtingo jų išraiškos būdo negalima interpretuoti vien emociškai. Jie kalba skirtingomis kalbomis. Lygiai taip pat neteisinga norėti tiesiogiai sugretinti Bramante's ir Bernini architektūrą tik pagal jų keliamą įspūdį. Bramante ne tik įkūnija kitą idealą, bet ir jo suvokimo principo kilmė yra iš pagrindų kita nei Bernini. XVII a. klasikinė architektūra nebeatrodė gyva. Tai aiškinama ne jos nuotaikos skaidrumu ir ramybe, bet ta maniera, kuria ji perteikta. Baroko menininkai irgi galėjo leistis į tas pačias pojūčių sritis, o vis dėlto, kaip matyti iš kai kurių XVII a. Prancūzijos pastatų, kartu būti modernūs.

Žinoma, kiekviena suvokimo ir vaizdavimo forma iš pat pradžių linksta į apibrėžtąją pusę, apibrėžtojo grožio link, apibrėždama aiškina gamtą (netrukus apie tai kalbėsime), todėl vėl atrodo neteisinga šias kategorijas vadinti neišraiškingomis. Tačiau tą nesusipratimą neturėtų būti sunku pašalinti. Turime galvoje kaip tik tą formą, kurioje matyti gyvybė, bet ta forma nė kiek *nelemia* gyvybės turinio.

Ar būtų kalbama apie paveikslą, ar apie pastatą, figūrą ar ornamentą, gyvybės įspūdis nepriklauso nuo skirtingo emocinio tono, ir slypi skirtingose renesanso ir baroko meno schemose. Tačiau, žinoma, matymo pokyčių negalima visiškai atsieti nuo skirtingų nuostatų ir interesų. Net jei visiškai nekalbama apie tam tikrus emocinius turinius, vis dėlto būties reikšmės ir vertės ieškoma dviem skirtingais būdais. Klasikinis suvokimas esme laiko pastovų ir nekintantį pavidalą, kuris fiksuojamas kiek įmanoma tiksliau ir visapusiškai aiškiai, tapybiškasis suvoki-

mas gyvybės ir jos žavesio neatsieja nuo judėjimo. Savaime suprantama, XVI a. taip pat neatsisakė judėjimo motyvo, o Michelangelo piešinys šiuo požiūriu atrodo nepralenkiamas, tačiau priemonę, leidžiančią sukurti savaime kintančio judėjimo įspūdį, vaizdavimui davė tiktai vien regimybe pasitenkinantis matymas. Tai ir yra esminis klasikinio ir barokinio meno skirtumas. Klasikinio ornamento reikšmingiausia dalis – forma, barokinis ornamentas kinta tiesiog žiūrovo akyse. Klasikinis koloritas yra pastovi atskirų spalvų harmonija, baroko koloritas – visuomet su tapsmo įspūdžiu susijęs spalvų judėjimas. Apie baroko portretą lyginant jį su klasikiniu reikia pasakyti, jog jo turinį sudaro ne akis, bet žvilgsnis, ir ne lūpos, bet kalbėjimas. Kūnas kvėpuoja. Visa paveikslo erdvė pripildyta judėjimo.

Tikrovės įsivaizdavimas pasikeitė lygiai taip pat, kaip ir grožio įvaizdis.

## 3. RAIDOS PRIEŽASTYS

Negalima neigti, kad proceso eiga yra kažkuo psichologiškai akivaizdi. Visiems suprantama, jog norint, kad nors kiek žavėtų kai kur pritemdytas aiškumas, iš pradžių turėjo būti išplėtota aiškumo sąvoka. Lygiai taip pat neabejotina, kad dalių, kurių savarankiškumas dingęs bendrame įspūdyje, vienovės suvokimo pirmtakė turėjo būti savarankiškai suformuotų dalių sistema, kad žaidimo paslėptu dėsningumu (atektoniškumu) prielaida yra akivaizdaus dėsningumo etapas ir t. t. Apibendrinant galima pasakyti, kad raida nuo linijiškumo tapybiškumo link yra žingsnis nuo apčiuopiančio erdvės daiktų suvokimo į akių regimu įspūdžiu išmokusį pasitikėti suvokimą, arba, kitaip tariant, apčiuopiamumo atsisakymas dėl gryno optinio vaizdo.

Žinoma, nagrinėjimui reikalingas atramos taškas. Mes kalbėjome tik apie klasikinio meno virtimą barokiniu. Tačiau tai, kad apskritai atsirado klasikinis menas, kad būta siekimo sukurti plastišką, tektonišką, aiškų ir visapusiškai apgalvotą pasaulį, yra anaiptol ne savaime suprantama, tai įvyko žmonijos istorijoje tik tam tikru metu ir tik tam tikrose vietose. Ir nors mes patį vyksmą laikome savaime suprantamu, dar toli gražu nepaaiškėja, kodėl jis apskritai vyko. Tad kokios priežastys lėmė šią raidą?

Čia mes susiduriame su rimtu nagrinėjimo sunkumu: ar suvokimo formų kitimas yra tam tikro savaime vykstančio vidinio vystymosi

pasekmė, ar kitimą lėmė postūmis iš išorės, atsiradę kiti interesai, kitas požiūris į pasaulį. Tai daug platesnė užduotis, nei gali aprėpti aprašomoji meno istorija, savo ruožtu norėčiau tik pažymėti, koks sprendimas man atrodo įmanomas.

Galimi abu požiūrio taškai, o tai reiškia, jog kiekvienas jų savaip vienpusiškas. Žinoma, nereikėtų manyti, kad vidinis mechanizmas paleidžiamas automatiškai ir minėtoji suvokimo formų seka išsivysto bet kokiomis aplinkybėmis. Tam, kad tai galėtų įvykti, gyvenimas turi būti išgyvenamas tam tikru būdu. Tačiau žmogaus vaizduotės sąranga ir jos vystymosi galimybės visada bus svarbūs meno istorijos veiksniai. Tiesa tai, kad žmogus mato tik tai, ko ieško, tačiau jis ir ieško tik to, ką gali matyti. Kai kurios žiūros formos neabejotinai yra tarsi galimybių prototipai: kaip jos išsiplėtos ir ar apskritai išsiplėtos, priklauso nuo išorės sąlygų.

Kartų istorijos procesas vyksta lygiai taip pat, kaip ir atskiro asmens istorijos. Tokia ryški asmenybė kaip Tiziano vėlyvuoju savo stiliumi įrodė esant visiškai naujas galimybes, tad visiškai teisėtai galime sakyti, jog šį naują stilių lėmė naujas suvokimas. Tačiau šias naujas stiliaus galimybes jis išvydo tik todėl, kad prieš jį buvo įgyvendinta tiek daug senųjų galimybių. Šioms formoms atrasti nebūtų pakakę jokio genialumo, jei prieš tai nebūtų buvęs nutiestas kelias su nepakeičiamomis pradinėmis stotelėmis. Gyvybės pajautimo tęstinumas Tiziano buvo toks pat būtinas, kaip ir istorijoje į grupes susivienijančioms menininkų kartoms.

Formų istorija niekada nesustoja. Būna labiau įtemptų ieškojimų ir lėtesnės vaizduotės veiklos laikų, tačiau ir tada nuolatos kartojami ornamentai ima palaipsniui keisti savo pavidalą. Niekada tas pats dalykas neišlaiko savo poveikio. Tai, kas šiandien atrodo kupina gyvybės, rytoj jau bus priblėsę. Šis procesas aiškintinas ne tik neigiamai, pasitelkiant susižavėjimo atbukimo, dėl kurio būtina ieškoti vis intensyvesnio susijaudinimo teoriją, bet ir teigiamai – tuo, kad kiekviena forma ją plėtojant vystosi toliau ir kiekvienas efektas sukelia naują efektą. Tą aiškiai matome architektūros ir dekoro istorijoje. Tačiau ir vaizduojamosios dailės istorijoje paveikslo poveikis kitam paveikslui kaip stiliaus veiksnys yra daug svarbesnis už tiesioginius gamtos stebėjimo rezultatus.

Diletantiška manyti, kad vienas menininkas kada nors galėtų besąlygiškai iškelti save aukščiau už gamtą. Tačiau už viską, ką jis gauna

tiesiogiai stebėdamas gamtą, daug reikšmingiau yra tai, ką jis perėmė kaip vaizdavimo metodą ir kaip šį metodą vysto toliau (bent kol menas buvo dekoratyvus ir kūrybiškas, o ne moksliškas ir analizuojantis). „Gamtos stebėjimas“ yra tuščia sąvoka, kol nėra žinoma, kokioms formoms ji paklūsta. Visų „gamtos pamėgdžiojimo“ pasiekimų šaknys – dekoratyvumo pojūtis. Gabumai čia vaidina tik antraeilės svarbos vaidmenį. Nė kiek neatsisakant teisės pateikti kokybinius praėjusių epochų įvertinimus vis dėlto reikia pripažinti, kad yra teisinga, jog menas visuomet galėjo įgyvendinti tai, ką norėjo, ir kad jei jis atsisakydavo kokios nors temos, tai ne todėl, kad jos „neįveikė“, bet todėl, kad ji neatrodydavo tapybiškai patraukli. Dėl šios priežasties tapybos istorija ne tik tam tikru aspektu, o ir iš esmės yra dekoratyvumo istorija.

Visi meniniai požiūriai yra susiję su apibrėžtomis dekoratyvinėmis schemomis arba, kartojant pasakymą, žiūrint regimybė susikristalizuoja į tam tikras formas. O kiekviena nauja susikristalizavusi forma atsiverčia naują pasaulio turinio puslapį.

## 4. RAIDOS PERIODIŠKUMAS

Šiomis aplinkybėmis labai reikšminga kad vienodus procesus galima įžvelgti visuose architektoniškuose Vakarų Europos stiliuose. Barokas ir klasika egzistuoja ne tik naujaisiais amžiais ir ne tik antikos architektūroje, bet ir tokioje svetimoje dirvoje, kaip gotika. Nors čia visiškai kitaip pasiskirsto jėgos, brandžiosios gotikos formas bendriausia prasme galima apibūdinti sąvokomis, kurias pritaikėme klasikiniam renesanso menui. Jai būdingas grynas „linijiškumas“. Jos grožis yra plokštumų grožis, ir jis yra tektoniškas tiek, kiek ir jis vaizduoja dėsningai susaistytus objektus. Visuma susilieja su savarankiškų dalių sistema: kad ir kaip menkai gotikinis idealas sutaptų su renesanso idealu, vis dėlto jį sudaro aiškios dalys, kurioms būdingas tam tikras uždarumas savyje, be to, šiame formų pasaulyje visur siekiama absoliutaus aiškumo.

Vėlyvoji gotika, priešingai, ieško tapybiškųjų vibruojančių formų efektų. Ne šiuolaikine prasme, tačiau palyginti su griežtu brandžiosios gotikos linijiškumu vėlyvosios gotikos formai tampa svetimas sustingęs plastinis tipas ir ji ima veržtis judančio vaizdo link. Šis stilius išplėtoja gelmės bei sankirtos motyvus tiek ornamentikoje, tiek vidaus erdvėje. Jis žaidžia tariamu dėsnių nebuvimu ir vietomis tampa minkš-

tas bei sruvenantis. O kai vaizduojami masiniai efektai, kur atskiros formos savarankiškas balsas daugiau nebeskamba, ten šis menas griebiasi paslaptingumo ir neperregimumo, kitaip tariant, iš dalies užtemdo aiškumą.

Kaip iš tiesų kitaip (žinoma, kaip prielaidą, turėdami galvoje, kad tai visai kita struktūrinė sistema), jei ne barokiškais turėtume vadinti sutinkamus visiškai identiškus formos pokyčius, mums žinomus iš naujųjų amžių (plg. trečiajame ir penktajame skyriuose pateiktus pavyzdžius), iki į vidų pasuktų fasado bokštų (Ingolštatas, Frauenkirkė), kurie neregėtai drąsiai laužo plokštumą ir tuo sukuria gelmės įspūdį? Bendriausio pobūdžio svarstymuose jau Jacobas Burckhardtas ir Dehio yra pažymėję, kad architektūros istorijoje pastebimas tam tikras formų evoliucijos periodiškumas. Kiekvienas Vakarų Europos stilius, be savo klasikinės epochos, turėjo ir savo baroką, jeigu jam buvo duota laiko pastarąjį išgyventi. Galima apibrėžti baroką vienaip ar kitaip – Dehio apie tai turi savo nuomonę[17], – tačiau svarbiausia, jog ir jis tiki esant vidinę besivystančią formų istoriją. Vis dėlto evoliucija vyksta tik ten, kur formos pakankamai ilgai keliavo iš rankų į rankas arba, tiksliau tariant, kur formas kurianti fantazija buvo užtektinai gyva, kad pabudintų barokines galimybes.

Jokiu būdu tuo nenorime teigti, kad stilius šitoje barokinėje fazėje nebebuvo epochos nuotaiką išreiškianti priemonė. Kiekvienas naujas turinys, savo vaizdinės išraiškos būtinai ieško vėlyvojo stiliaus formose. Vėlyvasis stilius pats savaime gali būti išreikštas kuo įvairiausiais pavidalais, nes jo pradinė stadija tėra apribota tik bendriausia gyvybės forma. Juk būtent naujo turinio elementai labai smarkiai lėmė šiaurietiškosios vėlyvosios gotikos veidą. Tačiau ir Romos baroko negalima vadinti vien tik vėlyvuoju stiliumi; savaime aišku, jį reikia suprasti ir kaip naujų emocinių vertybių įkūnytoją.[18]

Kaipgi tokie architektoniškų formų istorijos procesai būtų galėję neturėti analogijų vaizduojamojoje dailėje? Iš tiesų, nepaneigiamas faktas, jog tam tikros vienodai reikšmingos evoliucijos nuo tapybiškumo

[17] Dehio und Bezold, *Kirchliche des Abendlandes*, II, 190.

[18] Autorius čia naudojasi proga kiek pataisyti savo paties teiginius. Jaunystės laikų darbe *Renesansas ir barokas* (1888 m.) šis požiūris pateiktas vienpusiškai, viską aiškinant tiesioginės išraiškos siekiu, tuo tarpu būtų reikėję atsižvelgti, kad formos, kurios yra ir didesnio sudėtingumo renesanso formos, ir pačios savaime nebūtų išlikusios nepakitusios net ir be išorinio postūmio.

link linijiškumo, nuo griežtumo link laisvumo ir t. t., turėjusios mažesnį ar didesnį poveikį, Vakarų Europoje vyko jau daugelį kartų. Antikinio meno istorijoje vartojamos tos pačios sąvokos, kaip ir šiuolaikinio, tas pats visiškai skirtingomis aplinkybėmis kartojasi viduramžiais. Ypač akivaizdų tokios raidos pavyzdį pateikia XII–XV a. prancūzų skulptūra, be to, nestinga ir tapybos paralelių. Reikia tiktai atsižvelgti į visiškai kitą nei šiuolaikinio meno išeities tašką. Viduramžių piešiniai nėra perspektyviniai ir erdviniai naujųjų amžių piešiniai – jie yra abstraktesni, plokštumiški, tik epochos pabaigoje prasiveržiantys link perspektyvinių trijų matavimų paveikslų gilumos. Mūsų kategorijų šiai evoliucijai, tiesiogiai pritaikyti negalima, tačiau bendroji raida akivaizdžiai vyksta lygiagrečiai. Mes norime pabrėžti kaip tik tai, neteigdami, jog skirtingų pasaulio istorijos periodų raidos kreivės turėtų visiškai sutapti.

Tačiau ir tyrinėdamas tiktai vieną periodą, istorikas niekada negali tikėtis atrasti vieną tolygiai vykstantį procesą. Mat tautos ir kartos vystosi skirtingai. Vienur raida yra lėtesnė, kitur greitesnė. Pasitaiko, jog prasidėjusi evoliucija nutrūksta ir atsinaujina tik vėliau arba kryptys išsišakoja ir greta pažangios įsitvirtina konservatyvi, kurios stilius tokiu atveju dėl kontrasto tampa ypač išraiškingas. Bet tai dalykai, į kuriuos čia turime teisę neatsižvelgti.

Atskirų meno šakų vystymasis taip pat nėra visiškai lygiagretus. Toks jų darnumas, kaip naujųjų laikų Italijoje, retkarčiais pasitaiko ir Šiaurėje, tačiau vos tik, pavyzdžiui, kur nors imama linkti prie užsienietiškų formų, lygiagretumas tuoj pat susidrumsčia. Į regėjimo lauką įsiveržia svetima medžiaga, kuri tučtuojau sukelia ypatingą akies akomodaciją; pažymėtini tokio reiškinio pavyzdžiai yra vokiečių renesanso architektūra.

Šiek tiek kito pobūdžio yra principinė architektūros tendencija laikytis pradinių formos vaizdavimo pakopų. Kalbant apie tapybiškąjį rokoką ir džiaugiantis architektūros bei tapybos tarpusavio derme nereikėtų užmiršti, kad greta tokio interjerų dekoro, kuriame šios dermės iš tiesų esama, yra ir labai daug santūresnių eksterjerų pavyzdžių. Rokokas *gali* išsilieti į tai, kas visiškai laisva ir neapčiuopiama, tačiau nebūtinai išsilieja, ir iš tikrųjų taip būna tik retai. Iš to kyla architektūros išskirtinumas palyginti su kitais menais, kurie, išėję iš jos įsčių, palaipsniui tapo visiškai laisvi, o architektūra visuomet išlaikė tam tikrą tektonikos, aiškumo ir apčiuopiamumo kiekį.

## 5. ATSINAUJINIMO KLAUSIMAS

Sąvoka „periodiškumas" reiškia tai, kad baigiasi ir vėl iš naujo prasideda raida. Čia privalu pasidomėti šio reiškinio priežastimis. Kodėl evoliucija nuolat sugrįžta atgal į pradinį tašką?

Per visų svarstymų eigą mūsų akiratyje vis buvo apie 1800-uosius įvykęs stiliaus atsinaujinimas. Tuomet ypač ryškiai ir įspūdingai įsitvirtino nauja „linijinė" pasaulio matymo maniera, priešinga tapybiškajam XVIII a. Nedaug pešime iš paaiškinimo, jog kiekvienas reiškinys neišvengiamai sukuria savo priešybę.

Pertrūkis visuomet yra „nenatūralus" ir visuomet atsiranda tik drauge su esminiais dvasinio pasaulio pokyčiais. Matymas nepastebimai ir tarsi savaime iš plastiškojo keičiasi į tapybiškąjį, tai peršasi prielaida, jog tai vien tik vidinė evoliucija, o impulso grįžti atgal nuo tapybiškumo prie plastiškumo priežastys aiškiai yra išorinės aplinkybės. Mūsų atveju tai įrodyti nesunku. Aptariamoji epocha būtį visais atžvilgiais įvertino naujai. Nauja linija ima tarnauti naujajam daiktiškumui. Siekiama ne bendro efekto, bet atskiros formos, nebe neapibrėžto vaizdo žavesio, bet formos tokios, kokia ji yra. Gamtos tiesa ir grožis remiasi tuo, ką galima apčiuopti ir išmatuoti. Nuo pat pradžių aiškiausiai tai išreiškia kritika. Diderot puola Boucher ne tik kaip tapytoją, bet ir kaip žmogų. Išgrynintas žmogaus mąstymas ieško paprastumo. Aptariamu metu atsiranda ir mums žinomi reikalavimai: figūros paveiksle turi išlikti izoliuotos, o jų grožis pasireikšti tuo, ar jos gali būti perimtos iš reljefo, pastaruoju, žinoma, laikant linijinį reljefą ir t. t.[19] Panašiai vokiečių vardu vėliau kalbėjo Friedrichas Schlegelis: „jokių chaotiškų žmonių minių; pakeiskite jas mažesniu figūrų skaičiumi, užtat kruopščiai užbaigtomis; tapykite rimtomis ir griežtomis aiškiai išsiskiriančiomis aiškių kontūrų formomis; daugiau jokios tapybos iš šviesokaitos ir purvo, nakties ir tirštų šešėlių; pakeiskite juos grynais masių ir spalvų santykiais, tarsi aiškiais akordais... veiduose visur tas geraširdiškas paprastumas..., kurį aš linkęs laikyti pirminiu žmogaus būdo bruožu; toks yra senosios tapybos stilius, stilius, kuris man... ypač patinka[20].

[19] Diderot, *Salons* (apie Boucher): il n'y a aucune partie de ses compositions, qui, *separée des autres*, ne vous plaise... il est sans goût: dans la multitude de figures d'hommes et de femmes gu'il a peintes, je défie gu'on en trouve quatre de caractère *propre au bas relief*, encore moins à la statue (*Oeuvres choisies*, II, 326).

[20] F. Schlegel, *Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden in den Jahren 1802 bis 1804* (*Sämtliche Werke*, VI, 14 f.).

Tai, kas čia pasakyta su nazarietišku atspalviu, žinoma, yra ne kas kita, kaip tos pačios mintys, kurios bendresne forma sudaro naujo klasikinių antikinių formų „grynumo“ garbinimo pamatą.

Tačiau meno atsinaujinimas 1800-aisiais yra ir savitas, toks savitas, kokios buvo ir to meto aplinkybės. Per palyginti trumpą laiką tuometinė Vakarų Europa išgyveno radikalų regeneracijos procesą. Tai, kas nauja, visu kuo ėmė besąlygiškai prieštarauti tam, kas sena. Kartais iš tiesų atrodo, tarsi toji karta sugebėjo pradėti viską iš naujo.

Tačiau atidžiau įsižiūrėjus greitai pasirodo, jog menas į savo pradžią negrįžo ir čia; arčiau tiesos būtų judėjimo spirale įvaizdis. Tačiau bandydami atrasti prieš tai buvusios evoliucijos pradžią, veltui ieškotume lūžio situacijos, kai tapybiško laisvumo tradicijai kelią staigiai ir visuotinai būtų pastoję linijiškumo ir griežtumo siekimas. Žinoma, XV a. buvo tam tikrų analogijų, o kvatročento menininkus vadinant primityvais kaip tik norima pasakyti, jog jie ir yra naujojo meno pradininkai. Tačiau Masaccio remiasi trečentu, o Jano van Eycko paveikslai, žinoma, priklauso ne naujos krypties pradžiai, bet toli atgalios siekiančiam tapybiškajam vėlyvosios gotikos klestėjimo laikotarpiui. Nepaisant to, visiškai teisinga laikantis tam tikro požiūrio taško šį meną laikyti pradiniu klasikinės XVI a. epochos etapu, tiktai sena ir nauja čia susipina taip, kad sunku nustatyti laikotarpių sandūrą. Iš čia kyla ir nuolatinės istorikų dvejonės, nuo kur reikėtų pradėti skyrių apie naujojo meno istoriją. Bet griežtai reikalaudami „tiksliai“ atskirti periodus toliau nepasistūmėsime. Juk senoje formoje jau glūdi nauja, kaip greta vystančių lapų jau mezgasi jauni pumpurai.

## 6. NACIONALINĖS YPATYBĖS

Nepaisant visų nukrypimų ir specifinių kelių, naujojo Vakarų Europos meno stiliaus raida buvo vieninga, lygiai kaip ir šių laikų Europos kultūrą galima laikyti vieninga. Tačiau atsižvelgiant į šį vieningumą reikėtų paisyti radikalių tautinių tipų skirtumų. Jau pačioje pradžioje nurodėme, kaip matymo schema keičiasi priklausomai nuo tautybės. Egzistuoja tam tikra vokiško ar itališko suvokimo maniera, ir ji išlieka vienoda visais amžiais. Žinoma, tai nėra pastovūs matematiniai dydžiai, tačiau tautinio fantazijos tipo nustatymas istorikui yra būtina pagalbinė konstrukcija. Ateis laikas, kai Europos architektūros istorija nebebus skirstoma tik į gotiką, renesansą ir t. t., bet išryškės ir tautų

veidai, kurių negalės ištrinti perimti stiliai. Italų gotika yra itališkas stilius, lygiai kaip ir vokiečių renesansą galima suprasti tik bendrame šiaurietiškų germaniškų formų susidarymo tradicijos kontekste.

Vaizduojamojoje dailėje šis ryšys dar akivaizdesnis. Egzistuoja germanų fantazija, taip pat išgyvenusi visuotinį perėjimą nuo plastiškumo į tapybiškumą, tačiau aprioriškai jautriau nei pietietiškoji reaguojanti į tapybiškumo žavesį. Ne atskira linija, bet linijų raizginys. Ne nekintanti atskira forma, bet formų judėjimas. Tikima esant ir tuos objektus, kurių negalima paliesti rankomis.

Grynose plokštumose sutelkta forma šiuos žmones patraukia neilgam, jie išrausia plokščius fonus, ieško sankirtų ir iš gelmės besiveržiančio judėjimo srauto.

Germaniškasis menas taip pat turėjo savą tektoniškumo laikotarpį, tačiau griežčiausia tvarka jame niekuomet nebuvo laikoma pačia gyviausia. Jame visuomet lieka vietos akimirksnio įspūdžiams, tariamai savivalei, taisyklių nesilaikymui. Į dėsningumo valdas įsiveržia nesusaistyto, neapriboto vaizdo siekimas. Ošiantys miškai fantazijai reiškia daugiau, nei uždaros savyje tektoniškos konstrukcijos.

Tai, kas būdingiausia romaniškajam menui – dalimis suskirstytas grožis, perregima sistema su aiškiai atskirtomis dalimis – toks idealas vokiečių menui nėra svetimas, tačiau labai greitai vokiečių mintis ima ieškoti visa užpildančios vienovės, kurioje išnyksta sistematika, o dalių savarankiškumas pradingsta visumoje. Tas pats pasakytina ir apie figūrą. Menas, žinoma, stengėsi ją pastatyti ant kojų, tačiau vaizduotės žaismą paslapčia visuomet labiau žavėjo galimybė įlieti ją į bendrą visumą ir ištirpinant ją bendrame vaizde sunaikinti jos savarankišką vertę. Tokios yra Šiaurės peizažinės tapybos prielaidos. Matome nebe savarankiškai egzistuojančius medžius, kalvas ir debesis – viską apima vienos didingos gamtos alsavimas.

Šiaurėje neįprastai anksti buvo atsiduota efektams, sukeliamiems ne pačių daiktų, bet esantiems antdaiktinio pobūdžio, tiems paveikslams, kur įspūdį kuria ne atskira daiktiškoji forma ar racionalus daiktų tarpusavio santykis, bet tai, kas lyg atsitiktinės konfigūracijos tarsi plevena virš atskirų formų. Skaitytojui prisimintina ir tai, kas buvo išnagrinėta anksčiau, kalbant apie meno „neaiškumo“ sąvokos turinį.

Su tuo, žinoma, susiję, kad Šiaurės architektūroje galėjo egzistuoti pietietiškai fantazijai nesuprantami, t. y. išgyvenimo objektu negalintys tapti dariniai. Ten, Pietuose, žmogus yra „visų daiktų matas“, ir šis

plastinis antropocentrinis suvokimas reiškiamas kiekviena atrama, kiekviena plokštuma, kiekvienu tūriu. Čia, Šiaurėje, nėra jokių privalomų su žmogumi tiesiogiai derančių mastelių. Gotika atsižvelgia į galias, kurių negalima lyginti su žmogumi, o naujoji architektūra, kad ir naudodamasi itališkuoju formų aparatu, vis dėlto savo efektus išgauna iš paslaptingos formų gyvybės, tad kiekvienam labai greitai tenka pripažinti, jog kūrybinei vaizduotės galiai čia keliami iš esmės kiti reikalavimai.

## 7. EUROPIETIŠKOJO MENO SVORIO CENTRO PERSIKĖLIMAS

Vieną laikotarpį supriešinti su kitu visuomet truputėlį rizikinga. Nepaisant to, negalima neatsižvelgti, jog kiekvienos tautos meno istorijoje būta epochų, kurios palyginti su kitomis atrodo tikras jos nacionalinių dorybių atskleidimas. Italijai toks yra XVI a., kai atsirado daugiausia būdingų naujovių tik tam kraštui, germaniškajai Šiaurei toks yra baroko laikotarpis. Vienur pasireiškia plastiniai gabumai, suformavę klasikinį italų meną linijiškumo pagrindu, kitur – tapybiniai gabumai, ypač išryškėję tik baroko laikotarpiu.

Žinoma, buvo ir kitų, ne tik meno istorijoje nagrinėtinų priežasčių to, kad Italija kartą galėjo tapti aukštąja Europos mokykla, tačiau suprantama, jog palaipsniui vystantis Vakarų Europos menui, svorio centras turėjo persikelti priklausomai nuo ypatingų atskirų tautų gabumų. Bendrą idealą vienąsyk ypač tiksliai ir aiškiai išreiškė Italija. Romantizmas įsitvirtino Šiaurėje ne dėl atsitiktinių Dürerio ar kitų menininkų kelionių į Italiją: kelionės buvo pasekmė tos traukos jėgos, kuria ši šalis neišvengiamai veikė kitas tautas esant tam tikrai tuometinei europietiškojo matymo krypčiai. Kad ir kokie skirtingi būtų nacionaliniai charakteriai, jungiantysis žmogiškumas juk yra stipresnis už skiriančiuosius veiksnius. Tad padėtis nuolat išsilygina. Ir šis išsilyginimas duoda vaisių, net jei iš pradžių vanduo ir susidrumsčia, ir, kas neišvengiama pamėgdžiojant, iš pradžių sukuria nesuprantamus ir ilgą laiką svetimybėmis atrodančius dalykus.

XVII a. sąsajos su Italija nenutrūko, tačiau savičiausi Šiaurės ypatumai atsirado be Italijos įtakos. Rembrandtas nekeliavo anapus Alpių, kaip buvo įprasta, tačiau net jei jis būtų keliavęs, tuometinė Italija jam veikiausiai nebūtų palikusi įsiminto įspūdžio. Jo vaizduotė ten nebūtų

radusi nieko, ko jis nebuvo pasiekęs pats, ir daug geriau. Tačiau galima kelti klausimą, kodėl tuo metu neprasidėjo judėjimas priešinga kryptimi? Kodėl Šiaurė savo tapybiškuoju laikotarpiu netapo Pietų mokytoja? Į tai galima atsakyti, kad nors visos Vakarų Europos mokyklos perėjo plastiškumo etapą, tačiau menui toliau plėtotis tapybiškumo link iš pat pradžių trukdė nacionaliniai barjerai.

Taigi kaip kiekviena vizijos istorija neapsiriboja vien tik menu, lygiai taip savaime suprantama, kad ir tokie tautiniai „akių" skirtumai yra kažkas daugiau, nei tiktai skonio reikalas: būdami lemiantys ir lemiami, jie sudaro viso tautos pasaulėvaizdžio pagrindus. Tai rodo, kad vizijos formų mokslas nėra nereikšmingas istorinių disciplinų bendrijos palydovas – jis joms yra toks būtinas, kaip žmogui veidas.

# HEINRICHO WÖLFFLINO „BEVARDĖS MENO ISTORIJOS“ KONCEPCIJA

Heinrichas Wölfflinas (1864–1945) neabejotinai yra vienas reikšmingiausių XX a. pirmosios pusės meno istorikų, kurio veikalai, metodologinės idėjos ir pedagoginis talentas suvaidino svarbiausią vaidmenį įtvirtinant menotyros mokslo statusą. Jo menotyros koncepcija formavosi teoriškai apibendrinant Vakarų klasikinio meno raidos dėsningumus. Atsiribodamas nuo subjektyvizmo, jis daugelį dešimtmečių kūrė universalią meno formų gramatiką, siekdamas paversti menotyrą tiksliuoju mokslu, operuojančiu ne sunkiai apibrėžiamais miglotais skonio vertinimais, asociacijomis, o tikslia empirinių faktų analize. Be išskirtinio dėmesio metodologinėms problemoms, jo tyrinėjimų akiratyje pirmiausia buvo vaizduojamoji dailė ir architektūra, t. y. tie menai, kuriems, kitaip negu žodinei kūrybai, būdingas aiškus formų apibrėžtumas ir medžiagiškumas.

Wölfflinas gimė 1864 m. nedideliame Šveicarijos miestelyje Vinterthure klasikinės filologijos profesoriaus šeimoje. Jau nuo vaikystės Heinrichas pasižymėjo neeiliniais gabumais. Gavęs puikų humanitarinį išsilavinimą, jis įstojo į Bazelio universitetą, vėliau tęsė studijas Berlyno ir Miuncheno universitetuose. Jo dėstytojai buvo žymūs kultūrologai ir menotyrininkai J. Burckhardtas, filosofai W. Dilthey'us, J. Volkeltas, F. Paulsenas, F. Jodlis, istorikas W. Riehlis. Pagrindinis jo universitetinių studijų objektas buvo ne meno istorija, o filosofija. Būdamas vos 22 metų (1886 m.), Wölfflinas Miuncheno universiteto Filosofijos fakultete apgynė daktaro disertaciją *Architektūros psichologijos prolegomenai (Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur),* paskelbtą po autoriaus mirties 1946 m. Joje pagrindinis dėmesys sutelkiamas į architektūros formų suvokimo problemas. Jos tyrinėjamos remiantis mokytojų Bazelio universitete J. Burckhardto ir ypač J. Volkelto psichologinės estetikos metodologiniais principais, kurie XIX a. pabaigoje viešpatavo Vokietijos universitetuose.

Nuo universitetinių studijų pradžios 1882 m. iki 1911 m. Wölfflinas pedantiškai kas savaitę rašė tėvams ilgus laiškus, kuriuose nemaža svarbių jo dvasi-

nės evoliucijos ir mokslinių interesų faktų. Šias žinias papildo bei daugelį jo gyvenimo ir intelektualinės biografijos peripetijų naujai nušviečia 1982 m. pirmą kartą paskelbti kai kurie laiškai ir dienoraščių fragmentai. Vertingų žinių yra ir glaustoje jo „Autobiografijoje“.

Radikaliam Wölfflino posūkiui į meno istorijos problematiką didžiausią įtaką turėjo 1886 m. kelionė į Paryžių, įspūdžiai patirti Luvre, apsilankymas Italijoje, Graikijoje (1887), stažuotė Archeologijos institute (1886–1887) ir pagaliau 1889 m. kelionė į Florenciją bei užsimezgusi draugystė su Romos ratelio nariais. Jau 1886 m. viename iš laiškų tėvams Wölfflinas prabyla apie būtinybę gilintis į meno istorijos problemas filosofiniu aspektu.

Nuo 1888 m. visą dešimtmetį Wölfflinas dėsto Bazelio universitete, o po Jacobo Burckhardto mirties 1893 m. perima jo vadovautą katedrą. Įsitraukęs į pedagoginį darbą, Wölfflinas rašo nedaug, tačiau kiekviena jo knyga būdavo ženklus įvykis menotyros pasaulyje. Būdamas maksimalistas jis ilgai brandina, kruopščiai argumentuoja savo tezes, teorijas, stilistiškai šlifuoja tekstus, siekdamas klasikinio formos ir turinio grynumo. Per daugiau nei pusę amžiaus kūrybinio darbo jis po pirmosios knygos *Renesansas ir barokas (Renaissance und Barock)* pasirodymo 1888 m. paskelbė dar tokias knygas: *Klasikinis menas* (*Die klassische Kunst,* 1899), *Albrechto Dürerio menas* (*Die Kunst Albrecht Dürers*, 1905), *Pamatinės meno istorijos sąvokos* (*Die kunstgeschichtliche Grundbegriffe,* 1915), *Meno kūrinio aiškinimas* (*Das Erklären von Kunstwerken,* 1921), *Italija ir vokiškasis formos jausmas* (*Italien und das deutsche Formgefühl*, 1931), *Apmąstymai apie meno istoriją* (*Gedanken zur Kunstgeschichte*, 1941). Po autoriaus mirties išėjo dar viena – *Nedidelės apimties rašiniai* (*Kleine Schriften*, 1946).

Kiekvienoje naujoje knygoje atsispindi mokslininko konceptualių nuostatų ir metodologinių meno tyrinėjimo principų evoliucija. Atsižvelgdamas į kolegų pastabas, kritikų recenzijas, jis nuolatos tobulino savo teorijas, siekdamas suteikti savajai menotyros koncepcijai sistemišką pavidalą ir solidų metodologinį pagrindą.

***Idėjinės Wölfflino koncepcijos ištakos.*** Daugelis pamatinių Wölfflino menotyrinės sistemos principų yra tiesiogiai susiję su meno filosofijos ir menotyros tradicijomis. Jis sulydo į vientisą sistemą hegeliškąją sampratą apie istorines meno raidos formas, H. Taine'o biologizmą, J. Burckhardto meninių stilių raidos koncepciją, C. Fiedlerio „grynojo regėjimo“ *(pure visibilité)* teoriją, A. von Hildebrando aiškinimą apie meninį suvokimą, paskirus J. Volkelto psichologinės estetikos ir T. Lippso „empatijos“, „įsijautimo“

*(Einfühlung)* teorijos elementus. B. Croce, detaliai tyrinėjęs Wölfflino teorijos ištakas, pagrįstai apibūdina jį kaip „eklektišką mąstytoją“[1].

Nors ir orientuodamasis į griežtą konkrečių meno faktų analizę, bet mėgindamas sisteminti istorinius meno raidos dėsningumus, Wölfflinas remiasi universalistinėmis F. Schellingo, G. Hegelio ir J. Burckhardto teorijomis. Iš Schellingo ir F. Nietzsche's jis perima potraukį dialektiškai mąstyti ir manipuliuoti poliarinėmis kategorijomis. Naivumo ir sentimentalumo, klasicizmo ir romantizmo, apoloniškojo ir dionisiškojo pradų priešprieša tampa jo pagrindinių meno istorijos sąvokų konstravimo išeities tašku. Kita vertus, meno istorijos procesų interpretacijoje jaučiamas ryšys su H. Taine'o biologinės raidos modeliu, kuris papildomas išorinės determinacijos principais. Todėl ryškėja sociologinė metodologija, traktuojanti meno kūrinį kaip tiesioginį „gyvenimo atspindį“ ir aiškinanti meninių stilių evoliuciją kaip priklausomą nuo aplinkos, rasės ir momento. Netgi polemizuodamas su sociologinės metodologijos principais Wölfflinas vėliau perima paskirus jos elementus. Pagaliau meninių stilių interpretacija, jų raidos paskatų, dėsningumų aiškinimas, formaliųjų meno kūrinio struktūrų akcentavimas rodo A. Rieglio idėjų įtaką. Tačiau lemiamą įtaką Wölfflino moksliniams interesams turi Burckhardto ir Romos ratelio, arba vadinamosios *pure visibilité* teorijos, šalininkai: neokantinės pakraipos formalistinės meno filosofijos kūrėjas C. Fiedleris, skulptorius A. Hildebrandas ir tapytojas H. von Marées'as. Įstojus į Bazelio universitetą, įvyksta lemtingas Wölfflino susitikimas su pasaulinio garso kultūrologu ir meno istoriku Burckhardtu. Sukrėstas profesoriaus paskaitų gelmės ir jose plėtojamų idėjų įtaigumo aštuoniolikmetis jaunuolis 1882 m. gruodžio 1 d. laiške tėvui išdėsto pirmąją savo „gyvenimo programą“, kurioje aistringai kalba apie „pasiryžimą atsidėti kultūros tyrinėjimams“. Jaunojo Wölfflino įkvėpimo šaltiniu tapo Burckhardto veikalas *Renesanso architektūra Italijoje (Arckitektur der Rennaissance in Italien).* Iš savo pirmojo mokytojo jaunuolis perima potraukį prie aukštos humanitarinės kultūros, mokslinį skrupulingumą, polinkį į retrospektyvinį architektūros ir vaizduojamosios dailės tyrinėjimą, dėmesį italų renesansui, sugebėjimą orientuotis gausioje empirinėje medžiagoje, paversti ją keliais pamatiniais principais, kuriems pajungiamos visos antraeilės detalės. Burckhardto veikalą *Ciceronė* (*Der Čičerone,* 1853–1854) jis vertina kaip pirmą nuoseklios stilistinės analizės pavyzdį. Jame akivaizdžiai keliama „stiliaus“ kategorijos reikšmė ir meno istorijos kaip stilių raidos istorijos interpretacijos užuomazgos. Šios tendencijos vėliau plėtojamos Wölfflino koncepcijoje, tačiau jo formalusis aprašomasis meno tyrinėjimo

[1] Croce B. *Nouvi saggi di estetica.* – Bari, 1919. – P. 255–261.

metodas aiškiai skiriasi nuo daug filosofiškesnės ir platesnės kultūrologinės orientacijos Burckhardto metodologijos.

1887 m. Italijoje užsimezgusi pažintis su Romos ratelio nariais, vėliau peraugusi į tvirtą draugystę buvo kitas ne mažiau svarbus būsimojo menotyrininko dvasinės evoliucijos veiksnys. Romos ratelis yra ta intelektualinė terpė, kurioje bręsta ir gauna galingą impulsą Wölfflino formalizmas, nes, kaip taikliai yra pasakęs E. Windas, „jis itin jautrus amžiaus pabaigoje vyravusiai estetinio purizmo teorijai“[2]. Wölfflino idėjos ir metodologiniai principai tiesiogiai siejasi su Romos ratelyje gvildenamu idėjų kompleksu. Stipriausią poveikį jo metodologinėms nuostatoms turi Fiedlerio meno filosofija, iš kurios jis perima įsitikinimą, kad meno esmės reikia ieškoti filisterinei sąmonei neprieinamose „gryno regėjimo“ formose. Meno raidą Fiedleris interpretavo kaip genialių kūrybinių asmenybių, suteikiančių menui konkrečias meninio regėjimo formas bei stilistinius bruožus, veiklos rezultatą. Kai vienos meno formos išsenka, naujos asmenybės sukuria kitas formas. Meno stilių raida – kūrybinio pažintinio akto plitimas ir imanentinis regėjimo formų kitimas. Pripažindamas, kad turinys egzistuoja, Fiedleris vis dėlto teigė, jog meninė vertė priklauso ne nuo siužeto (pasakojamojo prado) ir kitų meno kūrinių turiningųjų aspektų, o nuo formos. Menas čia iškyla kaip visiškai uždaras, autonomiškas, besivystantis pagal savo vidinius dėsnius, reiškinys, kurį nulemia grynojo meninio regėjimo formų raidos dėsningumai. Meno tyrėjo tikslas – šių formų, formaliųjų kompozicinių struktūrų, meninės išraiškos priemonių ir stilių imanentinės kaitos analizė. Iš Fiedlerio Wölfflinas ir perima formalistinės meno filosofijos principus, turiningų ir formalių meno kūrinio aspektų supriešinimą bei jų sutapatinimą su nemeninėmis ir meninėmis vertybėmis.

Puikios monografijos, skirtos Wölfflino meno istorijos filosofijos santykiams su jo pirmtakų ir amžininkų koncepcijomis, autorė H. Levy taikliai pažymėjo, jog esminis skirtumas tarp Fiedlerio ir Wölfflino koncepcijų yra tas, kad Fiedleris transformuoja į antropologiją besiorientuojančią estetiką (Kantas, Hegelis), į mokslą apie meną, kurio pagrindiniu tyrinėjimo objektu tapo „intuityvaus regėjimo psichologija“. Šis mokslas remiasi tuo pačiu pagrindu kaip pažinimo teorija. Wölfflinas keičia Fiedlerio mokslą apie meną į „meninio regėjimo mokslą“ *(à une science de la vision artistique)*, kartu atsisakydamas pažinimo teorijos paslaugų. Kitais žodžiais tariant, tai, kas Fiedlerio koncepcijoje reiškiasi kaip fundamentali prielaida, būtina kiekvieno

[2] Wind E. *Art et anarchie.* – Paris, 1988. – P. 47.

kūrybinio aktyvumo sąlyga, Wölfflino veikaluose virsta tik sudedamąja šio aktyvumo dalimi[3]. Wölfflino veikaluose svarbiausias vaidmuo skiriamas stilistinei analizei, kuri glaudžiai siejasi su formalių meno struktūrų iškėlimu ir, svarbiausia, su imanentiniu paties meno raidos procesu.

1889 m. birželio 14 d. iš Florencijos išsiųstas Wölfflino laiškas tėvams kupinas susižavėjimo izoliuotai Šv. Pranciškaus Pauliečio vienuolyne gyvenančio „dvasios patriarcho" Hildebrando asmenybei, kuriai vėliau paskyrė keturis straipsnius. Hildebrando suvokimo psichologija, formalizmas ir klasikinio meno samprata veikė Wölfflino pasaulėžiūrą. Gyvenimo saulėlydyje, grįždamas mintimis į jaunystės dienas, Wölfflinas prisipažįsta, kad jo teorijos esmėje visuomet slypėjo įspėjantis Hildebrando žodis, primenantis, jog publika savo vertinimuose dažniausiai remiasi jai lengviausiai suprantamu žmogiškuoju pradu, o menininkų dirbtuvėse kalbama apie visiškai kitus, grynai meninius, formalius dalykus. Wölfflinas prisipažįsta, kad Hildebrandas padėjo jam suvokti pamatinę menotyros tiesą, kad „paprastas žmogus sprendžia apie meną iš bendražmogiškosios, o ne meno pozicijos"[4]. Tačiau ne taip kaip Hildebrandas, kuris elitarizmo ir formalizmo principus taiko išimtinai jam gerai pažįstamai skulptūrai ir abejoja mokslinės meno teorijos sukūrimo galimybe, Wölfflinas pritaiko Fiedlerio ir Hildebrando idėjas menotyros sistemai kurti, išplėsdamas jos įtakos sferą į tapybos ir architektūros sritį. Ši nuostata regima lyginamojoje renesanso ir baroko meno analizėje.

Wölfflinas taip pat prisipažįsta, kad jaučiasi esąs skolingas ir H. von Marées'o asmenybei, kuri jam, kaip ir Fiedleriui, buvo tikro, nusišalinusio nuo gyvenimiškojo šurmulio menininko vienišiaus įsikūnijimu. Menotyrininką žavėjo Marées'o tapybai būdingas klasikinis linijų aiškumas, „struktūriškai organizuotų formų suteikimas regimiems vaizdiniams"[5].

Esminį Wölfflino metodologinės pozicijos skirtumą palyginti su *pure visibilité* teorijos šalininkais nulemia nepasitikėjimas imanentine meninių formų raidos koncepcija, išorinių veiksnių, kultūros konteksto ir istorizmo principo svarbos iškėlimas. Jam būdingas įvairiapusiškesnis ir sistemiškesnis požiūris į pamatines menotyros metodologijos problemas, jungties tarp empirijos ir teorijos ieškojimas, paskirų pozityvistinės, formalistinės, sociologinės ir lyginamosios metodologijos principų jungimas, pažįstant objektyvius „antindivi-

[3] Levy H. *Henri Wölfflin. Sa théorie. Ses predecesseurs.* – Rottweil, 1936. – P. 178.
[4] Wölfflin H. *Kleine Schriften.* – Basel, 1946. – S. 250.
[5] Ten pat. – P. 75–83.

dualius“ meno raidos dėsningumus, apibrėžiant istorinius stiliaus pokyčius ir jų nacionalinius tipus. Vienintelį patikimą kelią, leidžiantį išbristi iš metafizinėse spekuliacijose, aprašinėjimuose, empirinių faktų konstatavime ir sociologinėse interpretacijose paskendusios menotyros krizės, jis regi detalioje stiliaus, formalių meno kūrinio aspektų, jų meninės išraiškos priemonių analizėje. Iš čia išplaukia siekimas įtvirtinti griežtai mokslinį meno kūrinio, kaip „objektyvaus fakto“, tyrimą, „apvalyti“ meno kūrinio analizę nuo Burckhardto „istoriografizmo“, Taine’o „gyvenimiškos aplinkos“, Rieglio „meninės valios“ *(Kunstwollen)*, Dilthey’aus „išraiškos“, Lippso „įsijautimo“ *(Emphatie)* ir kitų abstrakcijų. Remdamasis pozityvizmo pradininko A. Comte’o „bevardės istorijos“ *(histoire sans noms)* idėja, jis nuolatos primena būtinumą konkrečiai tyrinėti meno kūrinius, jų formalias išraiškos priemones.

Wölfflino formalizmas nėra šalutinis, antraeilis jo menotyrinės sistemos elementas, o principinė visapusiškai konceptualiai išplėtota metodologinė nuostata. XX a. pradžios menotyros metodologinių idėjų kontekste ji neabejotinai yra pažangi, nes meta iššūkį vyraujančiai, bet išsigimstančiai akademinei menotyrai, vienpusiškai sureikšminusiai siužeto ir turiningųjų veiksnių svarbą. Wölfflino formalizmui svetimas daugelio jo mokinių ir sekėjų veikaluose (M. Dvořákas, H. Sedlmayras, E. Panofsky’s, D. Fray’us) išryškėjęs transcendentalizmas, formaliųjų ir turiningųjų stiliaus aspektų santykių perdėtas komplikavimas. Plačias formalistinės metodologijos pritaikymo galimybes jis regi estetikoje, meno istorijoje, meno teorijoje ir meno kritikoje.

***Ankstyvasis menotyrinės koncepcijos tapsmo etapas.*** Praėjus dvejiem metams po disertacijos gynimo, Wölfflinas skelbia pirmąjį jaunatviško įkvėpimo kupiną meno istorijos veikalą *Renesansas ir barokas* (*Renaissance und Barock*, 1888). Jame jaučiama stipri Burckhardto idėjų įtaka ir suartėjimas su A. Rieglio idėjomis. Šį artimumą liudija baroko reabilitavimas, į kurį paniekinamai žvelgė J. Winckelmannas. Neigdamas plačiai paplitusį požiūrį į baroką, kaip renesanso architektūros ir dailės išsigimimą, Wölfflinas plėtoja teoriją, kad savitas baroko stilius Italijos mene įgauna visiškai kitokią prasmę nei Šiaurės Europoje. Itališkasis barokas čia iškyla kaip perėjimas nuo griežto klasikinio stiliaus į laisvą, tapybišką, nuo išbaigto – į beformį stilių.

Siekdamas aiškiau apibrėžti renesanso ir baroko stilių specifiškumą, Wölfflinas polemizuoja su įtakingos sociologinės-kultūrinės-istorinės mokyklos šalininkais. „Jie, – rašo jis, – sujungia ilgų amžių turinį perdėm bendromis sąvokomis, kurios turi sukurti visuomeninių ir asmeninių santykių, proto ar

dvasios paveikslą. Dėl to netgi bendriausias paveikslas tampa blyškus. Tačiau dar labiau sutrinka tas, kuris ieško gijų, siejančių bendriausius kultūriniusistorinius faktus su stiliaus problemomis. Todėl sunku įsivaizduoti, kokie menininko fantazijos ir konkrečios epochos sąlygų tarpusavio santykiai. Koks ryšys tarp feodalizmo ir scholastikos? Kokius tiltus galima nutiesti tarp baroko ir jėzuitizmo?“[6]. Sudėtingose mutacijose ir skirtingų meninių stilių kaitoje Wölfflinas ieško atsakymų į keliamus klausimus apie meninių procesų varomąsias jėgas ir raidos dėsningumus.

Tyrinėdamas sudėtingas stilistinių formų mutacijas, vykstančias pereinamuoju metu nuo klasikinio renesansinio stiliaus į naują „laisvą, tapybišką ir beformį“, Wölfflinas kartu parodo, kaip naujoji epochos dvasia ieško naujos saviraiškos formų, nustumiančių į antrą vietą renesansinę „tobulos harmonijos“ sąvoką. Jis, kaip ir Rieglis, skirtingus epochos stilius pripažįsta vienodai reikšmingus ir kviečia anksčiau menotyrininkų ignoruojamus „neklasikinius“ meno raidos periodus tyrinėti atsižvelgiant į jų pasaulio „regėjimo formų“, dvasinių polėkių ir formalių stilistinių meninės išraiškos priemonių savitumą. Kiekvienos epochos menas, pabrėžia jis, galėjo įgyvendinti viską, ko jis norėjo, ir todėl niekuomet nevengė sudėtingiausių temų. Skelbdamas skirtingų „meninio regėjimo“ formų ir formalių pasaulio apmąstymo metodų lygiavertiškumą, Wölfflinas kartu atmetė progresyvios meno raidos idėją.

Ši nuostata Rieglio ir Wölfflino milžiniško autoriteto dėka stipriai paveikė Vakarų menotyros raidą, kurioje vis labiau ryškėjo tendencija, į antrą vietą nustumianti „perdėm kanonizuotus“ klasikinius meno stilius ir aukštinanti anksčiau ignoruojamus „neklasikinius“ meno raidos periodus, pasižyminčius meninių formų ir vizualinio suvokimo savitumu. XIX ir XX a. sandūroje šios idėjos puikiai atspindėjo Vakarų Europos menotyroje vykstančius poslinkius. Stiprėjančios tradicinės kultūros krizės paveikti mokslininkai atsigręžia į „neklasikinius“ ir „periferinius“ meno raidos etapus, į sudėtingas įvairių kultūrų bei civilizacijų sąveikos problemas. Vis geriau imama suvokti, jog kiekviena kultūra, nepaisant jos unikalumo, yra organiška universalios pasaulinės kultūros dalis. Dėl to menotyroje ryškėja tradicinio europocentrizmo ir išankstinių akademinių nuostatų atsisakymas, akivaizdžiai išsiplečia mokslinių tyrinėjimų diapazonas. Mokslininkai ne tik ima nuosekliau nagrinėti užmirštuosius ir periferinius europinės meninės kultūros reiškinius, bet ir susidomi Indijos, Kinijos, Japonijos, ikikolumbinės Amerikos, Afrikos ir Okeanijos menu.

[6] Вельффлин Г. *Ренессанс и барокко.* – СПг., 1913. – С. 75.

***Klasikinio meno teorija.*** Vaizdinga literatūrine kalba parašyta knyga *Klasikinis menas. Įvadas į italų renesanso tyrinėjimą* (*Die klassische Kunst,* 1899) ženklina Wölfflino atsisakymą tradicinio biografinio meno istorijos modelio ir perėjimą prie lyginamosios ir formaliosios metodologijos principų. Po Burckhardto veikalų – tai neabejotinai talentingiausia ir įvairiapusiškiausia italų renesanso dailei skirta studija. Joje jaučiamas įžvalgus meno vertintojo žvilgsnis, čia daug taiklių pastabų, subtilios menotyrinės analizės pasažų. Neatsitiktinai knyga susilaukė pasisekimo ir iškėlė jos autorių į žymiausių to meto meno istorikų gretas.

Remdamasis Hildebrando metodologinėmis nuostatomis, Wölfflinas atsiriboja nuo senojo istorinio metodo viešpatavimo, kuris, jo nuomone, suponuoja supaprastintą požiūrį į meno istoriją kaip asmenybių, epochos sąlygų ar nacionalinių ypatumų istoriją. Toks požiūris į meno istoriją, jo įsitikinimu, atskleidžia tik neesminius išorinius meno raidos proceso dėsningumus. Mokslininkas supranta empirinės ir aprašomosios meno analizės seklumą. Pripažindamas individualių ir epochų meno stilių pažinimo svarbą, jis pabrėžia būtinybę meno istorijos tyrinėjimuose pasitelkti meno filosofijos ir estetikos principus.

Nors pagrindinis naujos Wölfflino knygos tyrimo objektas yra činkvečento (it. *cinquecento* – XVI a.) pirmojo ketvirčio, t. y. 1500–1525 m. Florencijoje ir Romoje išsiskleidusio klasikinio stiliaus (Leonardo, Michelangelo, Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto, Raffaello) dailė, tačiau iš tikrųjų jis aprėpia visą italų renesansą. Studijos pradžioje, glaustai apžvelgęs kupiną gaivios jaunatvės jėgos, šviesos, žvalumo trečento (it. *trecento* – XIV a.) dailę, jis pereina prie spalvingo kvatročento (it. *quattrocento* – XV a.) tyrinėjimo ir pagaliau rafinuotos, alsuojančios psichologizmu ir tylia rimtimi klasikinės činkvečento dailės analizės.

Pirmojoje knygos dalyje, kurioje analizuojama konkrečių dailininkų kūryba, dar ryškūs senosios meno istorijos sampratos pėdsakai. Tačiau, žvelgiant į šią knygą metodologijos aspektu, bene svarbiausias jos pranašumas yra nuoseklus ir sistemiškas ne tik istorinio, bet pirmiausia lyginamojo ir formalaus metodų taikymas. Siekdamas išryškinti klasikinio stiliaus savitumą, menotyrininkas įvairiais aspektais lygina jį su kvatročento daile, analizuoja jų ne tik turtinguosius, tačiau pirmiausia formalius stilistinius bruožus. Klasikinis stilius čia iškyla kaip visiškai laisva italų tautos dvasios išraiška ir natūrali kvatročento dailės tradicijų tąsa.

Metodologiniu aspektu įdomiausia yra antroji knygos dalis, kurioje sistemiškai tyrinėjamas klasikiniam menui būdingas naujas mąstymo stilius, nauja

grožio samprata ir nauja meno forma, kuri palyginti su kvatročento daile yra vientisesnė, rafinuotesnė, geriau išnaudoja erdvės, jautrios linijos, šviesotamsos, modeliavimo, harmoningos kompozicijos teikiamas galimybes. Klasikinis menas čia tyrinėjamas glaudžioje sąveikoje su naujais XVI a. pradžioje išryškėjusiais kultūros sudėtingėjimo, jos aristokratiškėjimo poslinkiais, humanistiniais idealais, nuo kurių priklauso naujas požiūris į laisvėjantį žmogų, jo elgesį, savo vertės suvokimą. Todėl klasikiniame stiliuje nyksta kvatročento dailės paprastumas, naivokas pasakojamojo prado vyravimas. Vaizduojamų personažų gestuose, išvaizdose regimas laipsniškas perėjimas nuo miestietiškosios kultūros į rafinuotą, aristokratijos rūmuose puoselėjamą artistišką kultūrą. Kvatročento dailėje vyravusius liaudiškuosius elementus, spalvingus ir ryškius aksesuarus, architektūros detales klasikiniame mene išstumia idealizacijos kupinas dvasingas stilius, kuris Leonardo, Michelangelo, Raffaello kūriniuose reiškiasi psichologinėmis dvasios būsenomis, grakščiais judesiais, išvaizdomis.

Klasikinio meno stiliaus esmę sudaro nauja grožio samprata, pagrįsta tobulai harmoningo žmogaus kūno aukštinimu. Spalvos čia tampa santūresnės, sodresnės, paveiksluose efektingai išnaudojama emocinio erdvės poveikio galia. Didėjanti dvasinio prado reikšmė rodo, kad vis svarbesnis darosi portreto žanras, kuris tampa psichologiškesnis. Tapybinėse kompozicijose ypatingas dėmesys skiriamas žmonių figūroms, žavinčiomis grakščių judesių, gestų plastiškumu, jautriu linijiniu piešiniu. Naujas žmogaus vertės ir grožio suvokimas keičia jų požiūrį į antikos dailę, padeda ją suvokti ne fantastiškai, o daug autentiškiau, kokia ji buvo.

Kitas reikšmingas klasikinio meno stiliaus bruožas – naujas vaizdavimo būdas, kuris siejasi su augančia emocionalios linijos svarba. Linija čia tampa išskirtine menine išraiškos priemone vaizduojant žmonių figūras ir atskleidžiant jų santykius su supančia erdve.

Glaustai apžvelgęs stilistinius klasikinio meno bruožus, Wölfflinas pereina prie platesnių teorinių apibendrinimų. Jis polemizuoja su plačiai paplitusiu požiūriu į meno istoriją kaip „gyvenimo išraišką“ (Taine), kuris aiškina kiekvieną meno stilių kaip vyraujančios to meto nuostatos išraišką. Toks požiūris, Wölfflino nuomone, padeda pažinti tik bendrą meno kūrinio turinį, todėl norint žengti toliau būtina kreiptis į formaliuosius aspektus, kuriems svetima išraiška, bet būdingi grynai optinio pobūdžio formalūs raidos procesai. Būtent formaliais meninės išraiškos aspektais, menotyrininko nuomone, ir remiasi klasikinis italų renesanso menas. Taigi knygoje *Klasikinis menas* Wölffli-

nas pirmą kartą teoriškai pagrindžia ir praktiškai pritaiko formalistinės metodologijos principus klasikinio italų renesanso stiliaus tyrinėjimams.

1901 m. išgarsėjęs menotyrininkas pakviečiamas į Berlyno universitetą, kur eina prestižiškiausios centrinėje Europoje Meno istorijos katedros profesoriaus pareigas. Šiame dvasinės evoliucijos etape akivaizdžiai plečiasi menotyrinių interesų skalė, auga susidomėjimas germaniškų tautų meno tradicijomis. Anksčiau, įkvėptas Burckhardto tyrinėjimų, jis domėjosi vien italų klasikinio meno tradicija. Tačiau 1903 m. kelionės po Italiją metu Wölfflinas vis aiškiau suvokia savo nacionalinės kultūros tradicijų pažinimo būtinybę ir naujų menotyrinių interesų nutolimą nuo itališkosios tradicijos. Dienoraštyje jis taikliai pažymi, jog kartais verta vykti į užsienį, kad pajustum meilę savajai tėvynei. 1903 m. gruodžio mėnesį dienoraštyje aptinkame užuominą apie norą tyrinėti A. Dürerio kūrybą, „skatinusią italų ir vokiečių dailės tradicijų konfliktą“.

Netrukus Wölfflinas pasineria į Dürerio ir Šiaurės renesanso meistrų kūrybos tyrinėjimus. Juos apvainikuoja 1905 m. pasirodžiusi knyga *Albrechto Dürerio menas (Die Kunst Albrecht Dürers)*. Siekdamas išryškinti Dürerio kūrybos specifiškumą, jis plačiai remiasi lyginamosios analizės principais, tyrinėja vokiečių renesanso dailės kontekstą, aiškinasi specifinius Šiaurės renesanso bruožus. Nors knyga turėjo pasisekimą ir greitai buvo išparduota, tačiau ji nesusilaukė kritikų dėmesio. Praslinkus dešimtmečiui po jos pasirodymo, Wölfflinas dienoraštyje liūdnai konstatuoja, kad „dešimt metų nėra jokios reakcijos“.

1911 m. didžiojoje Prūsijos mokslų akademijos salėje Wölfflinas skaitė pranešimą „Stiliaus problema vaizduojamojoje dailėje“ *(„Das problem des Stils in der bildenden Kunst“)*, kuriame skiria du meno stiliaus veiksnius: formalųjį (vizualinį) ir turiningąjį (dvasios būseną). Pirmąjį jis sieja su „meninio regėjimo formomis“ ir skelbia jį esant pagrindiniu menotyrinės analizės objektu. Šios paskaitos įdėmiai klausė devyniolikametis Erwinas Panofsky's, kuris vėliau tapo žymiausiu XX a. antrosios pusės menotyrininku. Praėjus ketveriems metams po minėto pranešimo, Panofsky's tuo pačiu pavadinimu paskelbė kritinį straipsnį, kuriame pagrįstai suabejoja dėl velfliniškųjų stilistinių struktūrų (sąlygojamų „pamatinių meno istorijos sąvokų“) formalistinio aiškinimo, jų atskyrimo nuo turiningųjų veiksnių įtakos. Gvildendamas formos ir turinio santykį meninių stilių raidos istorijoje, jis įrodinėja, kad skirtingose epochose negali egzistuoti vienodas turinys, nes ta istoriškai konkreti meninė forma, kurią menas turi kiekvienoje epochoje, taip smarkiai veikia turininguosius veiksnius, kad jie neišvengiamai įgauna naują pavidalą. Nesi-

gilindamas į Wölfflino „meninio regėjimo" koncepcijos detales, į tai, kad ji reiškiasi tik vizualinės mąstysenos plotmėje, Panofsky's kaltina savo oponentą perdėtu psichologiškumu. Jis negali sutikti su Wölfflino požiūriu į žmogaus akies funkcijas ir į „meninį regėjimą" kaip aktyvų, tikrovę transformuojantį pradą, įrodinėja, kad regėjimas psichologine prasme nevaidina kūrybinio vaidmens formuojant stilių. Akis ir meninis regėjimas čia aiškinamas ne kaip aktyvus kūrybinis, tikrovę konstruojantis pradas, o tik kaip pasyvus suvokimo organas. Regėjimo duomenis gali interpretuoti tik dvasinis pradas, kuris meno regimajam pasauliui suteikia linijinę ar tapybinę formą. Istorinių meno formų raidoje stiliaus vaidmens autentiškas supratimas, Panofsky'o nuomone, yra neįmanomas Wölfflino metodologijai būdingam empiriniam tyrinėjimui.

***Metodologinės sintezės paieškos.*** Nepaisydamas kritikos bei užsimezgusios polemikos, daug energijos reikalaujančio pedagoginio darbo, Wölfflinas atkakliai dirba, sistemina ir konceptualizuoja savo idėjas, siekdamas sukurti griežtais mokslinės analizės principais paremtą menotyros teoriją. Dešimt metų rengtas ir 1915 m. paskelbtas jo *opus magnum – Pamatinės meno istorijos sąvokos* atnešė mokslininkui pasaulinę šlovę ir pripažinimą. Tai neabejotinai konceptualiausia ir brandžiausia Wölfflino knyga, savotiška jo ankstesnių tyrinėjimų sintezė, išsiskirianti sistemiškai išplėtota metodologija. Apibrėždamas šios knygos tikslus, įvade Wölfflinas aiškina, kad joje tyrinėjama „vidinė, kitais žodžiais tariant, natūrali meno istorija, o ne menininkų istorijos problemos".

Perėjęs prie sistemiško pamatinių metodologinių menotyros problemų gvildenimo, Wölfflinas galėjo remtis skirtingomis anksčiau išryškėjusiomis metodologinėmis prieigomis: senuoju vazariškuoju modeliu, kuriame meno esmės pažinimas siejamas su herojiškąja menininko figūra, vinkelmaniškuoju, traktuojančiu meno istoriją kaip meno stilių istoriją, Taine'o biologiniu raidos modeliu, papildytu aplinkos ir socialinių veiksnių įtakos teorija, Burckhardto individualistine koncepcija, gvildenančia meno istorijos procesus glaudžioje sąveikoje su kultūros veiksmais, jai artima C. Schnase'o meno istorija, siejama su kultūros pokyčiais, A. Göllerio samprata, teigiančia, kad menas plėtojasi ir keičiasi pagal organinio augimo ir sudėtingėjimo dėsnius, A. Rieglio teorija, aiškinančia meno stilių raidą „impulsų poveikiu" *(Kunstwöllen),* ir pagaliau Romos ratelio šalininkų plėtojama nuoseklios meno regėjimo formų kaitos teorija.

Wölfflinas pagrindu ima formalistinę Romos ratelio teoriją ir išplėtoja įspūdingą globalinių stilių raidos ir meno kūrinių interpretacijos sistemą,

jungiančią empirinės, pozityvistinės, komparatyvistinės, kultūrologinės, sociologinės, psichologinės ir hermeneutinės metodologijos aspektus. Pasitelkęs lyginamąjį metodą, jis pereina prie klasikinio ir barokinio stilių lyginamosios analizės, aiškinasi jų kaitos ypatumus Šiaurės ir Pietų renesansiniuose sąjūdžiuose, specifinės raiškos formas tapyboje, skulptūroje ir architektūroje. Dualistinėje klasikinio renesanso ir spontaniškojo baroko priešpriešoje jaučiamas F. Nietzsche's veikaluose išplėtotos apoloniškojo ir dionisiškojo pradų dialektikos atšvaitai. Remdamasis šiomis opozicijomis, Wölfflinas konstatuoja ciklinės meno istorijos viziją, kurioje klasikinį meno raidos tarpsnį keičia barokinis, o pastarąjį – vėl klasikinis. Wölfflinas, kaip ir Rieglis, atsisako tradicinės progresistinės meno raidos kylančia linija koncepcijos ir formuoja naują metodologinę nuostatą, leidžiančią peržiūrėti tuos Vakarų meno istorijos raidos etapus, kurie akademinėje menotyroje buvo interpretuojami kaip „regresas“ ar laikinas nukrypimas nuo magistralinių meno raidos kelių.

*Pamatinėse meno istorijos sąvokose* meno raidos procesas traktuojamas kaip laipsniškas atsiribojimas nuo materialaus juslinio suvokimo grynai optinio suvokimo labui. Mėgindamas atskleisti vidinius meno raidos mechanizmus, Wölfflinas svarsto: gal stilių raidos esmę sudaro imanentiniai (vidiniai) veiksniai, o gal šią raidą reikia vertinti kaip tam tikrų suvokimo formų pasekmę, o gal stilių raidos priežasčių reikia ieškoti išoriniuose veiksniuose, skatinančiuose jų raidą. Taigi svarbiausias velfliniškosios analizės objektas yra *stiliaus* kategorija, kurios interpretavime taip pat ryškūs formalistiniai momentai. Tai rodo ir knygos paantraštė: „Stilių raidos problema naujajame mene“.

Amžių sandūroje susidomėjimą meno stiliais skatino vis sudėtingesnis meno procesas, kurio sodrumas ir prieštaringumas įgavo anksčiau neregėtą mastą. Kaleidoskopinė stilių kaita, meninės formos problemų aktualėjimas, išryškėjęs gimstančiame moderniajame mene, turėjo įtaką ir teorinės menotyros raidai. Itin populiari tapo stiliaus kategorija, todėl atsirado daugybė šios kategorijos interpretacijų. Ji yra svarbiausia naujojo „visuotinio meno mokslo“ *(Allgemeine kunstwissenschaft)* sąvoka. Stilius vis dažniau tapatinamas su meno sąvoka, o meno istorija aiškinama kaip stilių kaitos istorija. Šie poslinkiai nulemia ir meno mokslo pobūdį. Meno istorija transformuojasi į meno istorijos filosofiją, kurioje daugiausia dėmesio kreipiama į meno stilių genezės ir raidos dėsningumus, vidinius mechanizmus, varomąsias jėgas, vidinius ir išorinius stilių raidos determinantus, atskirų meno raidos etapų stilistinį savitumą ir ryšius tarp meno stilių ir kitų kultūros sferų.

Daugelio žymiausių to meto meno teoretikų veikaluose aptinkame atotrūkį tarp jų teorinių konstrukcijų ir realios meno praktikos. Teorinė mintis dažniausiai klaidžioja tolimoje praeityje, mėgindama pažinti „užmirštuosius“ meno raidos laikotarpius. Susižavėjimas formos dalykais, išryškėjęs Vakarų Europos moderniajame mene, reiškiasi ir meno moksle, kur meno stilių kaita vis dažniau aiškinama formalistiškai kaip vienų meninių formų pakeitimas kitomis.

*Pamatinėse meno istorijos sąvokose* meno istorija taip pat pirmiausia traktuojama kaip meno stilių raidos istorija, o stiliaus sąvokos aiškinamos kaip pamatinės meno istorijos sąvokos. Wölfflinas iš principo atriboja savąją metodologinę poziciją nuo tradicinių biografinių, archeologinių ir filologinių meno istorijos tyrinėjimų. Jis nesižavi paprastu atskirų meno istorijos faktų surašymu, inventorizacija ar kompiliacija. Jis kuria objektyvų sistemišką menotyros mokslą, besiremiantį pozityviais faktais, griežta metodologija ir tų formaliųjų stilistinių meno elementų analize, kurie nulemia konkrečias meno būties formas ir jo istorinės raidos dėsningumus.

Wölfflinas, kaip ir Rieglis, plėtoja hegelišką epochinių meno raidos stilių koncepciją, papildydamas ją biologizmo, psichologizmo, pozityvizmo ir formalizmo elementais. Nauja jo teorijoje yra požiūrio į asmenybę, kaip į varomąją meno istorijos jėgą, atsisakymas. Jis skelbė, jog „niekuomet nerašys apie asmenybes, o tik apie faktus“. Pašalindamas iš meno istorijos tradicinę genijaus teoriją, jis ryžtingai atsisako savo mokytojo Burckhardto ir Nietzsche's individualizmo, kurie aiškina meno istoriją pirmiausia kaip genialių menininkų kūrybos istoriją. Todėl Wölfflino meno istorijos koncepcija transformuojasi į „personalinę“ meno stilių istoriją arba iš A. Comte'o veikalų perimtą vadinamąją „bevardę istoriją“ *(histoire sans noms)*. Šitaip nuasmenindamas meno istoriją ir apsiribodamas griežta stilistine analize, jis tikisi atmesti neesmines detales, suvokti vidinius stilių tapsmo ir sklaidos mechanizmus, išryškinti „inpersonalinį“ meno sluoksnį ir kartu pakylėti menotyrą į aukštesnį teorinį lygį.

Stilių Wölfflinas laiko ne tik formaliuoju, bet ir turininguoju veiksniu, turinčiu konkrečios epochos, geografinės aplinkos, nacionalinės kultūros, individualaus menininko temperamento ir kitų bruožų. Tačiau turininguosius veiksnius jis laiko pagalbiniais. Jo nuomone, svarbiausia meninių formų ir stilių varomoji jėga yra tam tikros „meninio regėjimo formos“, arba „optinės schemos“. Tai aiški Fiedlerio idėjų įtaka. Kiekvienas menininkas, pasak Wölfflino, skirtingai regi pasaulį ir būtent šio konkretaus „regėjimo“ plastinis

įprasminimas sudaro meno kūrinio esmę. Tačiau pats meno kūrinys yra nevienalytis. Jis tarsi susideda iš dviejų skirtingų dalių: išorės ir vidaus.

Išorinė forma savo ruožtu apima du artimai susijusius sluoksnius. Pirmasis – „materiali, pamėgdžiojamoji pusė“, susidedanti iš medžiagos ir technikos, o antrasis – idėja, tema, menininko pasaulėžiūra, t. y. visa, kas dažniausiai vadinama turiningąja puse. Pastaroji meno kūrinio pusė, Wölfflino manymu, gali būti visiškai skirtinga. Problema ta, kad meniniame suvokime atsiskleidžia skirtingos „optinės sienos“, kurios „išreiškia giliąją meninio kūrinio esmę“. Vadinasi, po išoriniu meno kūrinio sluoksniu H. Wölfflinas aptinka kitą – vidinį – meninio regėjimo sluoksnį, kuris, įprasmindamas giliąją meninio kūrinio esmę, vaidina lemiamą vaidmenį imanentinėje meno raidoje.

Detaliai išanalizavęs kompozicines ir erdvines klasikinio meno struktūras, Wölfflinas teigia, jog galima skirti penkias pagrindines meninio pasaulio regėjimo, kuris evoliucionuoja, poras: 1) nuo linijinio pasaulio suvokimo – prie tapybiško; 2) nuo plokštuminio – prie giluminio; 3) nuo uždaros – prie atviros formos; 4) nuo daugialypiško – į vientisumą; 5) nuo tektoniško – į atektonišką. Wölfflinas suprato, kad šios „pamatinės sąvokos“ ir jo siūlomi meno tyrinėjimo principai nėra universalūs, nes juos galima efektyviai pritaikyti tik Vakarų Europos klasikinio periodo ir tik vaizduojamosios dailės analizei, bet negalima pažinti Rytų, Egipto, Bizantijos bei moderniojo meno raidos dėsningumų. Todėl „pamatines sąvokas“ jis laikė tik pagalbine darbine schema, padedančia pažinti meninių stilių raidos dėsningumus. Šiose penkiose sąvokų porose jis taip pat skiria du skirtingus sluoksnius: *pamėgdžiojamąjį* ir *dekoratyvųjį*. Pastarasis yra pagrindinis meninio suvokimo objektas, nes bet koks meno kontempliacijos, t. y. jo pažinimo, procesas pirmiausia yra susijęs su tam tikrų dekoratyvinių schemų arba struktūrų suvokimu. Regimieji reiškiniai, jo nuomone, visuomet išsikristalizuoja į tam tikras vizualines formas.

Ignoruodamas aprašomuosius ir idėjinius meno kūrinio požiūrius, Wölfflinas daugiausia dėmesio skiria formalių struktūrų tyrinėjimui. Kadangi, jo įsitikinimu, vaizduojamojoje dailėje „viskas yra forma“, tai įvairiapusė formos analizė yra būtina norint suvokti dvasinį meno kūrinio turinį. Detaliame formalių meno kūrimo struktūrų tyrinėjime Wölfflinas mato svarbiausią prielaidą, padedančią išlaisvinti menotyrą iš nespecifinių aprašomųjų metodų, sociologizmo ir psichologizmo vienpusiškumo, skonio, emocijų neapibrėžtumo ir paversti ją griežtu objektyviu mokslu, teikiančiu vos ne eksperimentiškai patikrinamus duomenis. „Tarp meno istorikų, – išdidžiai pareiškia Wölfflinas, – aš formalistas. Šį vardą aš prisiimu kaip garbingą titulą, nes meno istoriko tikslą pirmiausia matau plastinės formos analizėje. Tačiau žodis *forma-*

*listas* jungia savyje tam tikra prasme ir smerkiantį atspalvį, nes plastinės formos analizė traktuojama ne tik kaip pirmasis, bet ir galutinis tikslas, dėl to sumenkinama ir dvasinio meno kūrinio turinio reikšmė. *Forma* reiškia labai daug ką. O galiausiai vaizduojamajame mene viskas yra forma, todėl išsami formos analizė būtina jo dvasiniam turiniui suvokti"[6].

Vadinasi, formaliuosius meno aspektus Wölfflinas tapatina su meniškumu, manydamas, jog objektyvi meno kūrinio formaliųjų struktūrų analizė mokslą apie meną gali išvaduoti iš skonio savivalės, iš vienpusiško sociologizmo ir psichologizmo. Jo koncepcijoje iš dalies panaikinamas kūrinio ryšys su menininku ir suvokėju. Meno kūrinys suvokiamas beveik kaip „gryna daiktinė forma". Kaip ir kiti formalizmo teoretikai, Wölfflinas linkęs meną „apvalyti" nuo siužeto ir „nemeniškų" aspektų, susieti jį su kontempliatyviomis mąstymo formomis. Kita vertus, jis teigia, jog menininko požiūris į pasaulį priklauso nuo konkrečios „meninio regėjimo" formos, kuri galiausiai lemia kiekvieno meno kūrinio pobūdį. Pabrėždamas, kad universalus epochos socialinis ir psichologinis turinys lemia istoriškai konkretų meninio regėjimo būdą ir meninių stilių istorinės raidos ypatumus, Wölfflinas mėgina įveikti formalistinės teorijos ribotumą.

Plėtodamas savo pirmtakų ir amžininkų idėjas, jis siekia apčiuopti vidinius meninių stilių formavimosi mechanizmus, skatinančius meno raidą. Jis daug nuosekliau už savo amžininkus grindžia imanentinės meno raidos principus. Fiedlerio ir Hildebrando veikaluose sklandus imanentinės meno raidos procesas netikėtai nutrūksta dekadanso periodais dėl „atsitiktinės" išorinių veiksnių invazijos. Tik praslinkus tam tikram periodui, filosofijos ar meno teorijos impulsai gali atgaivinti šį procesą. Wölfflinas taip pat mano, kad išorinių veiksnių įsiveržimas gali turėti didžiulį poveikį meno raidai. Tačiau (ne kaip Fiedleris ir Hildebrandas) jis, kaip ir Rieglis, įveda labai svarbų „istorinės būtinybės" veiksnį, t. y. šelingiškąjį ir hegeliškąjį istorizmo principą, visapusiškai išplėtotą jų epochos meno raidos stilių koncepcijoje. Tarsi pakartodamas vokiečių klasikinio idealizmo meno filosofijos korifėjų mintis, Wölfflinas pareiškia: „Visi istoriniai reiškiniai paklūsta nuolatinei kaitai". Šis nuoseklus istorizmo elementas suteikia Wölfflino meno istorijos filosofijai ypatingą fundamentalumą ir įtaigumą. Istorizmo principu velfliniškoji koncepcija panaikina anksčiau neišsprendžiamą klausimą apie „atsitiktinį" išorinių veiksnių įsibrovimą į istorinės meno raidos procesą. Wölfflino istorinės meno raidos schemoje, kai tik vienam stiliui būdinga meninių formų regėji-

[6] Wölfflin H. *Gedanken zur Kunstgeschichte.* – Basel, 1941. – S. 2.

mo visuma pasiekia kulminacinį raidos tašką, ji pagal savo imanentinių stilių formavimosi dėsningumus pradeda kreipti kita, neretai netgi priešinga kryptimi. Taigi pats meno raidos procesas, pasak Wölfflino, pagrindinius impulsus gauna grynai imanentinėje srityje.

Pirmaisiais metais po *Pamatinių meno istorijos sąvokų* pasirodymo Wölfflinas žvelgė į joje išdėstytus teiginius kaip į galutinę ir nekintamą tiesą. Tačiau kritinės recenzijos ir įsiplieskusios diskusijos dėl šioje knygoje išsakytų minčių vertė jį įsitraukti į polemiką, tikslinti išsakytas tezes. Ketvirtį amžiaus jis plėtojo savo teiginius ir teorijas, atkakliai gynė savo poziciją, rašė paneigimus knygos kritikams. Visa tai rodo, kaip nepaprastai sunku kalbos priemonėmis absoliučiai tiksliai ir įvairiapusiškai apibūdinti specifinius konkrečių meno istorijos etapų, epochų, asmenybių stilistinius bruožus.

Po Pirmojo pasaulinio karo Wölfflino apologetikos ir polemikos tonas keičiasi. Jis jau nebevertina šioje knygoje išsakytų idėjų *comme une verité eternelle,* ir pripažįsta, kad šie teiginiai ir teorijos pritaikomos tik ganėtinai ribotam Vakarų klasikinės dailės raidos etapui.

***Vėlyvasis dvasinės evoliucijos etapas.*** Po vienuolikos Berlyne praleistų metų 1914 m. Wölfflinas persikelia į jam dvasiškai artimesnį greta tėvynės ir Italijos esantį Miuncheną, kur dešimt metų vadovauja vietos universiteto Meno istorijos katedrai. Čia jis lanko kairuoliškos pakraipos mokslininkų klubą *Kyklos,* kuriame periodiškai vyko interdisciplininiai seminarai, buvo skaitomi teoriniai pranešimai. Juose Wölfflinas aprobuoja ir konkretina savo teorijas ir idėjas. Priešingai plačiai paplitusiems stereotipiniams požiūriams, jis domisi ne tik klasikiniu menu, bet ir impresionizmu, įvairiomis neoromantinėmis simbolizmo, secesijos pakraipomis, sparčiai besiskleidžiančiu modernizmu, ypač vokiečių ekspresionizmu. Wölfflinas, kaip ir A. Warburgas, mano, kad Pirmojo pasaulinio karo žiaurumas išprovokavo moderniojo meno agresyvumą, desperatišką tradicijų griovimą, o neretai ir regresyvias tendencijas, kreipiančias jį atgal į primityvizmo stadiją.

Sukrėstas karo absurdiškumo ir nežmoniškumo, Wölfflinas pokario metais išgyvena sunkią depresiją, kūrybinių jėgų nuopuolį, jam jau nebeteikia dvasinio pasitenkinimo pedagoginis darbas ir bendravimas su kolegomis. To meto intymiuose dienoraščiuose ir laiškuose vis dažniau skamba tragiški skausmo ir nusivylimo kupini motyvai. 1920 m. kovo 20 d. dienoraštyje skaitome: „Aš dirbau meno istorijos baruose iki 56 metų, dabar atėjo laikas sustoti“[7].

Vis dėlto 1921 m. jis paskelbia glaustą tekstą *Meno kūrinio aiškinimas (Das Erklären von Kunstwerken)*, kuris, nepaisant kondensuotumo, yra vie-

nas konceptualiausių ir metodologiškai nuosekliausių jo veikalų. Jame toliau plėtojama ir tikslinama ankstesnėse studijose išryškėjusi vaizduojamųjų menų ir poetinės kalbos meninės išraiškos priemonių lyginamoji analizė. Apribodamas formalistinės metodologijos ambicijas, jis prabyla apie sudėtingas problemas, kylančias pažįstant izoliuotus meno kūrinius. Čia vien formaliosios metodologijos teikiamų galimybių jau nepakanka, todėl jo autentiškam suvokimui „būtinas konteksto ir atmosferos pažinimas“[8]. Menas šioje knygoje aiškinamas kaip išraiška, o meno istorija – kaip dvasios istorija. Todėl menininko asmenybės pažinimas virsta jo kūrinių pažinimo raktu, o pamatinių epochos bruožų ir mąstymo kategorijų suvokimas yra patikimas meno stiliaus savitumų pažinimo būdas. Tai H. Taine'o sociologinės metodologijos poveikio ženklas.

Sklaidant trečiojo dešimtmečio Wölfflino dienoraščių ir laiškų puslapius aiškėja, kad jo bręstantis pasitraukimas iš pedagoginio darbo Miunchene ir grįžimas į Šveicariją buvo susijęs su dramatiškais išgyvenimais, nusivylimu gyvenimu, pedagogine ir moksline veikla. Dienoraščiuose nemaža puslapių, kuriuose jis prisipažįsta, kad dėstymas nebeteikia dvasinio pasitenkinimo, jaučia ramaus gyvenimo poreikį.

1923 m. rugsėjo mėnesį Wölfflinas galutinai apsisprendžia atsistatydinti iš Meno istorijos katedros profesoriaus pareigų. Jo nusistatymo nepakeičia studentų, draugų įkalbinėjimai, rektoriaus, netgi ministro įsikišimas. Savo išvykimo dieną oficialaus atsisveikinimo metu kreipdamasis į studentus jis pareiškia: „Aš parašiau *Pamatines meno istorijos sąvokas* ne tam, kad mechaniškai supaprastinčiau meno istoriją, o tik norėdamas pateikti ją griežtesniam teismui. Aš niekuomet nemėgau nekontroliuojamų subjektyvių emocijų antplūdžių“[9]. Kai po trejų metų mokslininkas atvyko vizituojančio profesoriaus teisėmis skaityti paskaitą Miuncheno universitete, jis tris valandas gausių klausytojų perpildytoje auditorijoje kritiškai analizavo *Pamatinėse meno istorijos sąvokose* išdėstytas idėjas. Tai liudija mokslininko sąžiningumą ir reiklumą sau.

1924 m. sugrįžęs į tėvynę, Wölfflinas dar kurį laiką su pertraukomis dėstė Ciuricho ir Bazelio universitetuose, tačiau tik sulaukęs šešiasdešimties metų galutinai nusišalino nuo pedagoginio darbo ir atsidėjo lyginamosios italų ir vokiečių dailės studijoms. Daugelis *Meno kūrinio aiškinime* iškeltų idėjų

[7] Wölfflin H. *Autobiographie. Tagebücher und Briefe, 1864–1945.* – Basel; Stuttgart, 1982. – S. 338.

[8] Wölfflin H. *Das Erklären von Kunstwerken,* 1946. – S. 167.

[9] Relire Wölfflin, 1995. – S. 139.

išplėtojamos ir savitai transformuojamos naujoje dešimtmečiu vėliau paskelbtoje knygoje *Italija ir vokiškasis formos jausmas* (*Italien und das deutsche Formgefühl,* 1931), kurioje, pasitelkdamas komparatyvistinės metodologijos principus, jis įvairiapusiškai tyrinėja nacionalinius vokiečių ir olandų dailės skirtumus, lygindamas juos su italų dailės tradicija. Priešingai nei *Pamatinėse meno istorijos sąvokose*, čia jis išryškina bendrus Šiaurės ir Pietų vakarietiškųjų renesansinių sąjūdžių dailės bruožus, kartu atskleisdamas ir esminius stilistinių bruožų skirtumus įvairiose šalyse.

1941 m. Wölfflinas paskelbia paskutinę nedidelės apimties knygą *Apmąstymai apie meno istoriją (Gedanken zur Kunstgeschichte)*, kurią jis vertina kaip glaustą savo įnašo į meno istorijos tyrinėjimus santrauką. Joje daugiausia gvildenami „inpersonalinės“ bevardės meninių stilių istorijos, o ne menininkų istorijos klausimai. Ši knyga tarsi susumuoja ir apibendrina jo ilgamečius menotyros problemų tyrinėjimus.

* * *

Žvelgdami iš XX a. pabaigoje įgytos istorinės patirties perspektyvos į pamatines Wölfflino „bevardės meno istorijos“ idėjas, galime konstatuoti, kad, nepaisant esminių menotyros poslinkių, naujų metodologinių instrumentų, periodiškai pasigirstančių kaltinimų velfliniškosios teorijos „tradiciškumu“, perdėtu „europocentrizmu“, daugelis jo veikalų ir juose plėtojamų idėjų išlaikė laiko išbandymus. Wölfflinas pagrįstai ir šiandien yra vertinamas kaip vienas subtiliausių ir iškiliausių Vakarų menotyros tradicijos klasikų.

Wölfflino „bevardės meno istorijos“ koncepcija susiformavo kaip reakcija į aprašomosios ir akademinės menotyros eklektiškumą ir metodologinį bejėgiškumą. Joje išryškėjo radikalus menotyrinės minties posūkis nuo senosios „didžiųjų menininkų“ istorijos koncepcijos prie solidžiais meno filosofijos principais pagrįstos „inpersonalinės“ meno stilių istorijos. Wölfflino ir Rieglio veikalai tarsi užbaigė klasikinį meno stilių teorijos sklaidos etapą ir atvėrė naują, kuriame jau nuosekliai mėginama atskleisti vidinius stilių formavimosi mechanizmus, suvokiamas aktyvus stiliaus vaidmuo kultūros ciklų kaitos sistemoje. Šie mokslininkai pirmą kartą atskleidė meno stiliaus fenomeno dvilypumą, kuris pirmiausia reiškiasi kaip tam tikrų formalių struktūrų visuma. Kita vertus, jis funkcionuoja kaip svarbus kultūrinis istorinis reiškinys, apimantis svarbiausius meno procesus ir kreipiantis juos konkrečia kryptimi. Svarbiausias stiliaus bruožas čia yra ne Winckelmanno ir Burckhardto skelbiamas stiliaus požymių „vientisumas“, gimstantis dėl atskirų stilistinių požy-

mių integracijos į sąlygiškai savarankišką sistemą, o „struktūrinė formų vienybė“.

Iš čia išplaukia velfliniškoji dviejų stiliaus pradų – „imitatyvaus“ ir „dekoratyvinio“ – teorija. Pirmasis siejasi su pamėgdžiojimu, tema, siužetu, vaizduojamąja funkcija, o antrąjį nulemia konkrečios epochos pagrindinės „optinės schemos“ ir sąvokos. Jame slypi grynai formalus principas, sudarantis meno fenomeno esmę. Vadinasi, istorinių meno raidos dėsningumų ir konkrečių meno kūrinių esmės pažinimas priklauso nuo simbolinės pagrindinių meno istorijos sąvokų ir vizualiai regimų meno formų interpretacijos. Wölfflinas įsitikinęs, kad menotyra tik tuomet metodologijos požiūriu sugebės korektiškai spręsti jai iškilusius uždavinius, kai atsiribos nuo paviršutiniškų turiningųjų (siužetinių) veiksnių ir sutelks dėmesį į sistemišką formaliųjų meno aspektų analizę.

Akivaizdu, kad Wölfflino formalizmas nėra nuoseklus, jis papildomas daugybe išlygų, patikslinimų, teorijų, kurios neretai kelia dirbtinumo įspūdį. Čia regimos properšos tarp taiklių pastebėjimų ir iš estetikos, meno filosofijos, suvokimo psichologijos perimtų apriorinių schemų. Jo nurodytos pamatinės meno istorijos sąvokų poros negali pretenduoti į universalų meno pažinimą, o tinka tik ribotam Vakarų meno istorijos tarpsniui pažinti. Wölfflino įžvalgumas ir menotyrinio talento galia atsiskleidžia ne tiek jo rūpestingai išplėtotose teorinėse schemose, kiek pirmiausia subtilioje konkrečių meno kūrinių lyginamojoje ir formalioje analizėje. Daugelis jo vertinimų ir pastebėjimų buvo visuotinai pripažinti ir tapo neatsiejama nūdienos požiūrių į renesanso ir baroko dailę dalimi. Būdamas puikus pedagogas, Wölfflinas davė impulsą daugeliui žymių meno istorikų, iš kurių pirmiausia vertėtų paminėti M. Dessoirą, P. Franklį, M. Dvořáką, H. Sedlmayrą, E. Panofsky, A. Hauserį, D. Fray’ų.

*Antanas Andrijauskas*

# VARDŲ RODYKLĖ

Heinrich Wölfflin

PAMATINĖS MENO ISTORIJOS SĄVOKOS
Stiliaus raidos problema
naujajame mene

Iš vokiečių kalbos vertė
*Jurgita Ludavičienė*

Redaktorė *Rasa Motiejūnaitė*
Dailininkė *Audronė Uzielaitė*
Korektorė *Irena Čupalienė*
Maketavo *Irutė Stukienė*

SL 1573. 2000 01 20. Užsakymas 6

Išleido UAB „Pradų" leidykla, T. Vrublevskio g. 6, 2000 Vilnius

Spaudė BĮ UAB „Litimo", Liepkalnio g. 97, 2030 Vilnius

Printed in Lithuania

**Wölfflin, Heinrich**

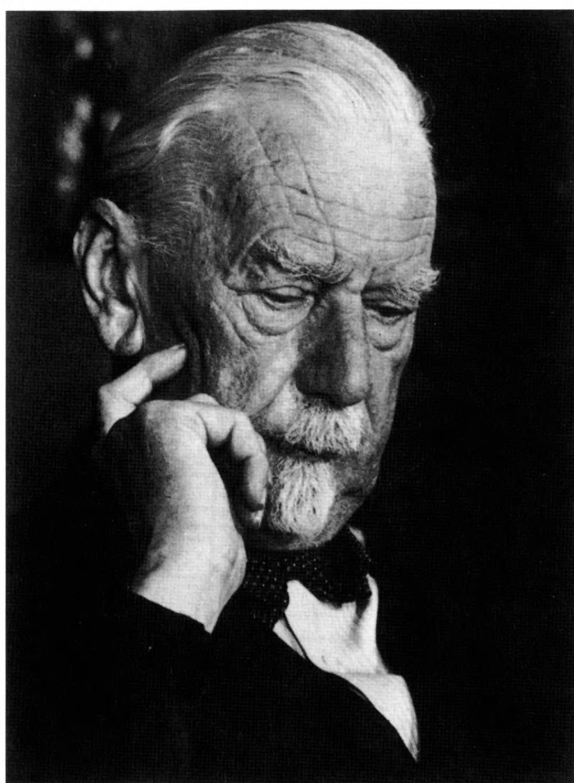
Vo-88 Pamatinės meno istorijos sąvokos: stiliaus raidos problema naujajame mene / Heinrich Wölfflin. – Vilnius: Pradai, 2000. – 273 p.; iliustr. – (Atviros Lietuvos knyga: ALK, ISSN 1392-1673)

Kn. taip pat: Heinricho Wölfflino „bevardės meno istorijos“ koncepcija / Antanas Andrijauskas, p. 249–267. – Vardų r-klė: p. 269–273.

ISBN 9986-943-52-3

Tai brandžiausia ir konceptualiausia šveicarų menotyrininko H. Wölfflino (1864–1945) knyga, jo *opus magnum*, pirmą kartą išleista 1915 m. Joje susisteminti visi ankstesni šio autoriaus tyrinėjimai, griežtai apibrėžti nauji metodologiniai meno problemų analizės principai. Autoriui pirmiausia rūpi vidinė meno istorija, o ne menininkų istorijos problemos. Meno istorija čia traktuojama kaip stilių raidos istorija, o stiliaus sąvokos – kaip pamatinės meno istorijos sąvokos. Atsiribodamas nuo biografinių, archeologinių ir filologinių meno istorijos tyrinėjimų, istorinių faktų inventorizacijos, H. Wölfflinas sukūrė nepersonalinę meno stilių teoriją – vadinamąją „bevardę meno istoriją“.

UDK 7.01



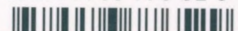


Tai brandžiausia ir konceptualiausia šveicarų menotyrininko H. Wölfflino (1864-1945) knyga, jo *opus magnum*, pirmą kartą išleista 1915 m. Joje susisteminti visi ankstesni šio autoriaus tyrinėjimai, suformuluoti nauji metodologiniai meno problemų analizės principai. Meno istorija čia traktuojama kaip stilių raidos istorija, o stiliaus sąvokos – kaip pamatinės meno istorijos sąvokos. Autoriui pirmiausia rūpi ne menininkų personalijos, bet vidinė meno istorija.

ALK – serija verstinių knygų, kurias leidžia įvairios leidyklos, remiamos Atviros Lietuvos fondo. Serijos tikslas – supažindinti skaitytojus su dvidešimto amžiaus humanitarinių mokslų pagrindais.

ATVIROS LIETUVOS KNYGA

ISSN 1392-1673
ISBN 9986-776-52-3



Rekomenduojama kaina 25 Lt